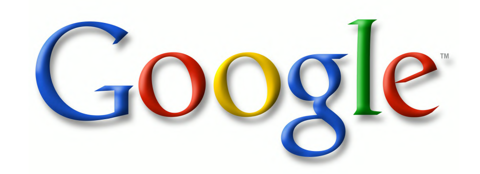


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

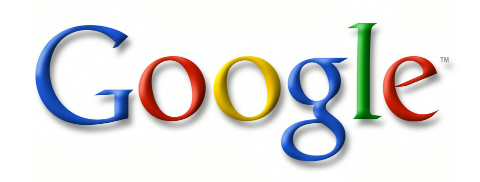
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

M. L. Van Rensselaer
Dec. 1884
Dresden

BIBLIOTHÈQUE
DES MUSÉES

LE MUSÉE

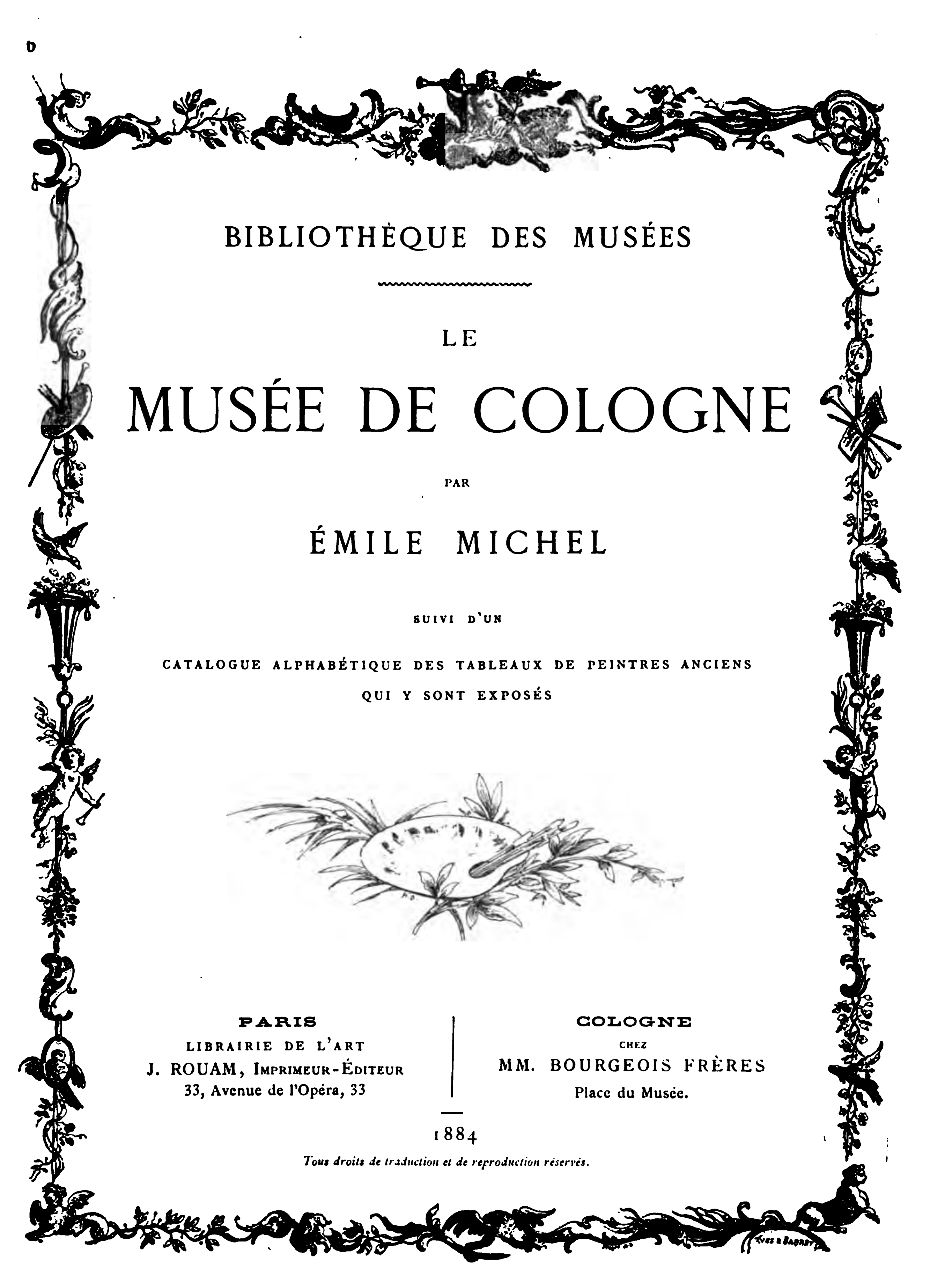
COLOGNE

Émile MICHEL

T
71 m


BIBLIOTHÈQUE
DES
MUSÉES
LE
MUSÉE
DE
COLOGNE

PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART
J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR, 41, RUE DE LA VICTOIRE.



BIBLIOTHÈQUE DES MUSÉES

LE

MUSÉE DE COLOGNE

PAR

ÉMILE MICHEL

SUIVI D'UN

CATALOGUE ALPHABÉTIQUE DES TABLEAUX DE PEINTRES ANCIENS
QUI Y SONT EXPOSÉS

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
33, Avenue de l'Opéra, 33

COLOGNE
CHEZ
MM. BOURGEOIS FRÈRES
Place du Musée.

1884

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

FOGG ART MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY

g. P.J. Sachs
25. mr: 32.

47
C71m
1884



LE MUSÉE DE COLOGNE

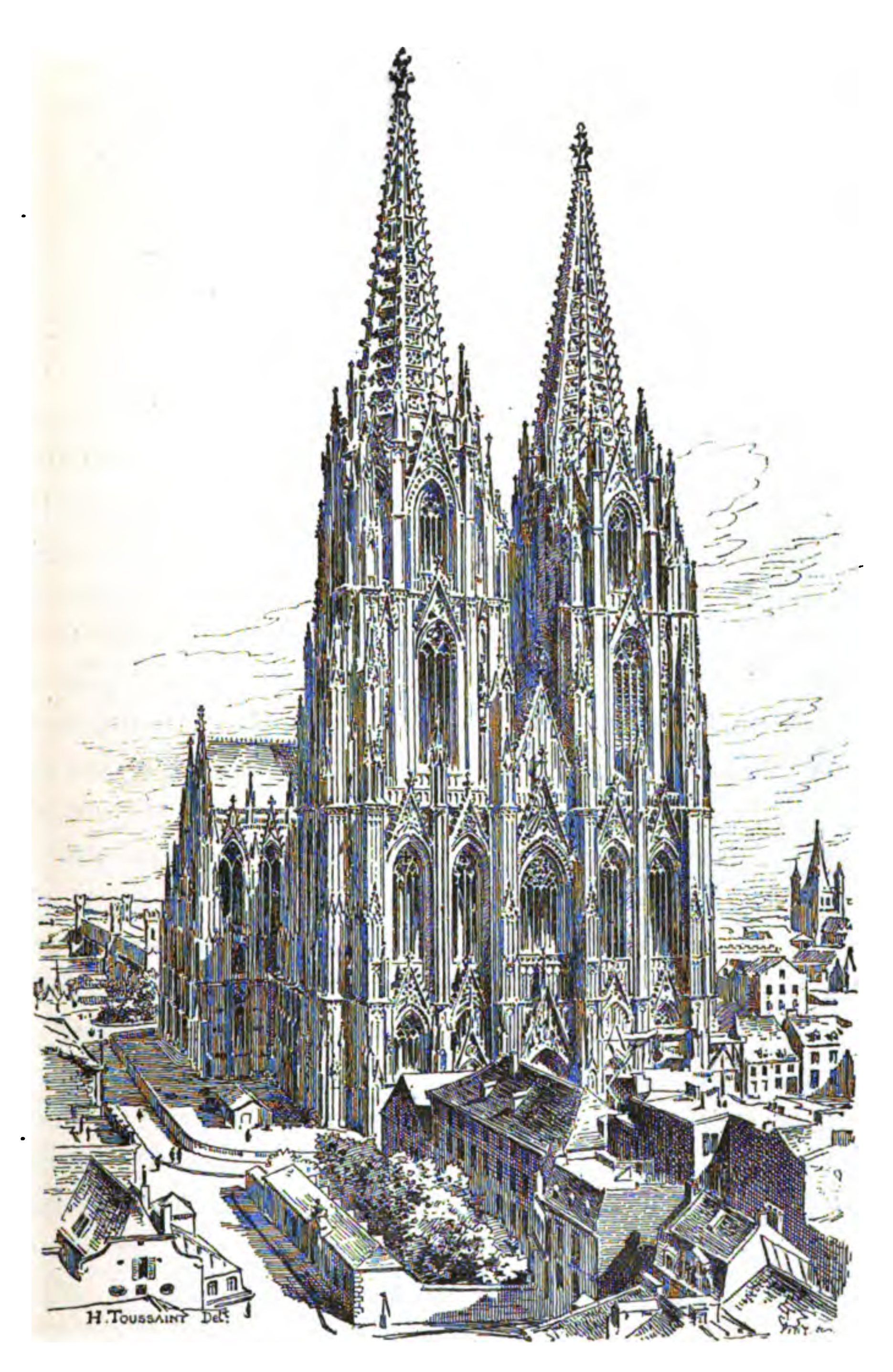


Tous ceux qui savent le prix de ces qualités naïves qui distinguent les premières manifestations de l'art trouveront à Cologne des sujets d'étude nombreux et intéressants. La ville de Cologne a été, en effet, dans le nord, le berceau d'une importante école de peinture et on y voit réunies les œuvres de cette école encore trop peu connue, bien qu'elle ait exercé au dehors une influence considérable, grâce au mérite des artistes qui la composaient et grâce aussi à la situation vraiment privilégiée de la ville où elle avait pris naissance.

Au sortir du pays montagneux à travers lequel il s'est péniblement frayé un passage, le Rhin tout à coup débouche et s'étale dans une vaste plaine pour ne plus rencontrer d'obstacles jusqu'à la mer. La place d'une ville semblait à l'avance marquée par la nature à cet endroit. Bâtie aux confins de deux contrées si différentes,

Cologne a dû sa prospérité à cette position, et les nombreuses découvertes de monuments, de statues, de mosaïques ou d'objets précieux, faites dans la ville même ou aux environs, attestent le degré de précoce civilisation auquel, dès le temps des Romains, elle était déjà parvenue. Plus tard, dans les premiers siècles de notre ère, c'est encore en suivant le cours du Rhin que la prédication du christianisme s'était propagée vers le nord. Le long de ses rives, à Spire, à Worms, à Mayence, à Bonn, les couvents et les églises s'élevaient en si grande quantité que le fleuve lui-même avait reçu le nom de « Rue des Moines », *Pfaffengasse*. Aujourd'hui encore, vue de l'autre côté du Rhin, avec sa ceinture de murailles, ses tours et ses clochers, Cologne a conservé sa curieuse physionomie et justifie toujours les appellations de « Ville Sainte » et de « Rome du Nord » sous lesquelles elle était autrefois connue.

La cathédrale domine de haut cette silhouette pittoresque. C'est un monument d'une masse imposante, l'orgueil de la contrée, et qui pendant longtemps a défrayé les prétentions émises par nos voisins relativement à la création de l'art ogival. Le progrès des études archéologiques a démontré aujourd'hui l'inanité de ces prétentions et prouvé que non seulement c'est à la France qu'appartient la priorité de l'invention, mais que les nombreux monuments de l'art gothique que nous possédons l'emportent par une supériorité de goût manifeste sur les rares édifices qu'on pourrait leur opposer en Allemagne et auxquels d'ailleurs ils ont le plus souvent servi de modèles. En ce qui touche la cathédrale de Cologne, MM. de Verneilh et Viollet-le-Duc ont établi, par des dates formelles et par la comparaison des plans, qu'elle est calquée sur les cathédrales d'Amiens et de Beauvais et sur la Sainte-Chapelle. Au reste, si de loin ses proportions sont aussi grandioses qu'harmonieuses, on éprouve, en s'approchant, une certaine déception à voir la monotonie et la sécheresse des lignes dont le tracé,



CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Dessin de H. Toussaint.

purement géométrique, est resté trop apparent. De plus près encore, la raideur de l'exécution et la nudité des portails achèvent de vous désenchanter. La statuaire, à Cologne, est à peu près absente, et, en regard de cette indigence, on songe involontairement à la prodigieuse floraison de sculptures, à tout ce peuple de statues qui, à Chartres, à Amiens, à Paris et à Reims, décorent nos cathédrales.

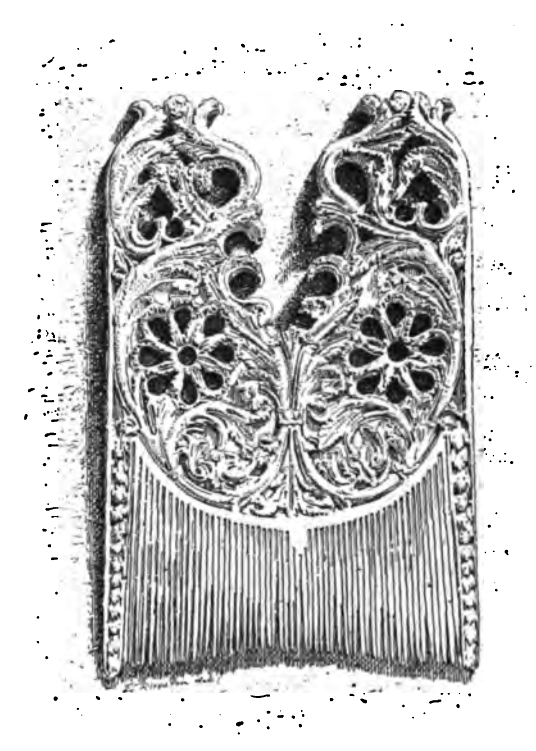


PEIGNE LITURGIQUE EN IVOIRE.
(Trésor de la cathédrale de Cologne.)
Dessin de E. Rivoalen.

Ces réserves que nous devions faire ne portent d'ailleurs que sur l'extérieur d'un monument dont la construction interrompue pendant un long intervalle n'a été terminée que tout récemment. A l'intérieur, au contraire, l'aspect a de la grandeur et de l'unité. La belle ordonnance du plan, la hardiesse de la voûte, l'immensité de la nef et l'élégance de ses proportions, la noble simplicité de l'ornementation, tout concourt à produire sur le visiteur une impression saisissante. Quelques-uns des vitraux de la nef, dus à des élèves d'Albert Dürer, sont d'intéressants spécimens de l'art allemand du XVIe siècle. Les verrières du chœur, beaucoup plus anciennes, ont aussi plus d'éclat et de beauté et rappellent celles de la Sainte-Chapelle. Malheureusement leur nombre étant trop restreint pour garnir ces immenses baies, il a bien fallu les compléter par des copies faites à Berlin; mais quoique l'habile et consciencieux architecte du Dôme, M. Voigtel, eût pris soin d'envoyer aux fabricants les modèles auxquels ils devaient se conformer dans leur travail, on imaginerait difficilement l'effroyable crudité et l'aspect

criard de ces désastreuses imitations. Dans les bas-côtés, d'autres vitraux provenant de Munich et conçus dans un style tout moderne sont traités avec plus de goût et offrent des colorations plus harmonieuses.

Les chapelles disposées autour du chœur renferment entre autres ouvrages remarquables des tombeaux d'archevêques, la châsse des Rois Mages, travail d'orfèvrerie, d'une richesse merveilleuse, exécuté vers la fin du XIIe siècle, un ancien plan de la façade de la cathédrale [1], et surtout le célèbre tableau de maître Stephan, le *Dombild,* dont nous aurons occasion de parler. Le trésor du Dôme et le musée archiépiscopal possèdent aussi une assez grande quantité d'objets précieux : des sculptures, des vases sacrés, des ivoires parmi lesquels nous signalerons deux peignes liturgiques que nous reproduisons ici, des émaux et des bijoux la plupart d'une très haute antiquité. D'autres églises de Cologne, celle des Saints-Apôtres, Saint-Géréon, Sainte-Ursule, Sainte-Marie du Capitole, Saint-Séverin et Saint-Cunibert, méritent également la visite du voyageur, soit à cause de leur caractère architectural [2], soit à cause des trésors qu'elles



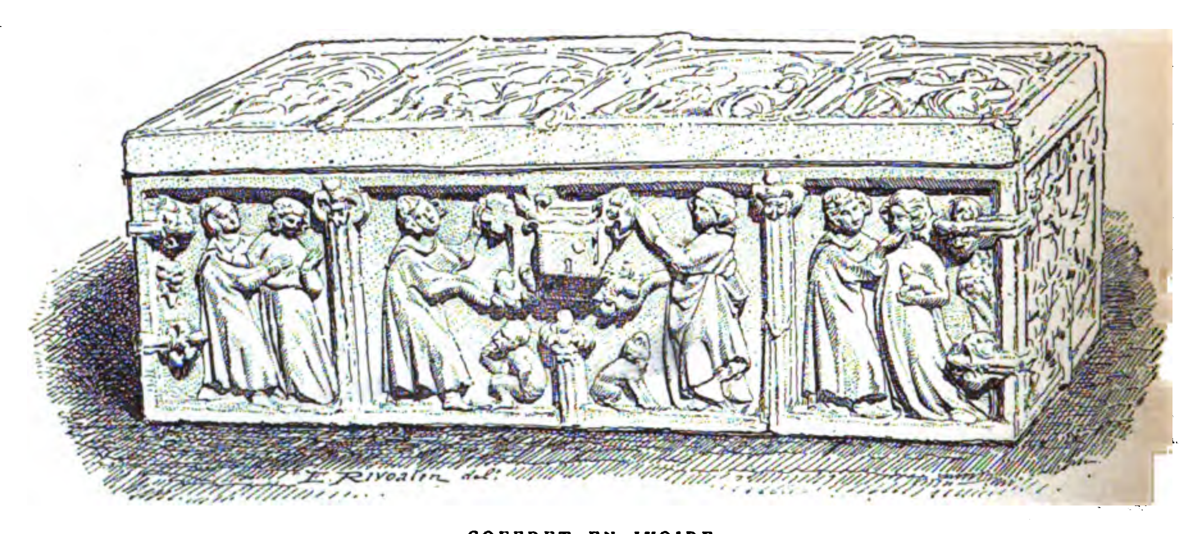
PEIGNE LITURGIQUE EN IVOIRE.
(Trésor de la cathédrale de Cologne.)
Dessin de E. Rivoalen.

1. Les deux moitiés de ce plan, tracé à l'encre sur parchemin, par l'architecte primitif, avec une finesse et une sûreté de main merveilleuses, avaient disparu de la cathédrale. Retrouvées séparément, à Darmstadt en 1814 et à Paris en 1816, elles ont pu être de nouveau réunies.

2. L'église des Saints-Apôtres principalement, dont le chevet présente un des spécimens les plus remarquables du style roman propre à la région rhénane ; nous en donnons plus loin une reproduction.

renferment [1], et l'Exposition rétrospective organisée à Dusseldorf, en 1880, a révélé la richesse et l'importance de quelques-unes des collections provenant de ces églises.

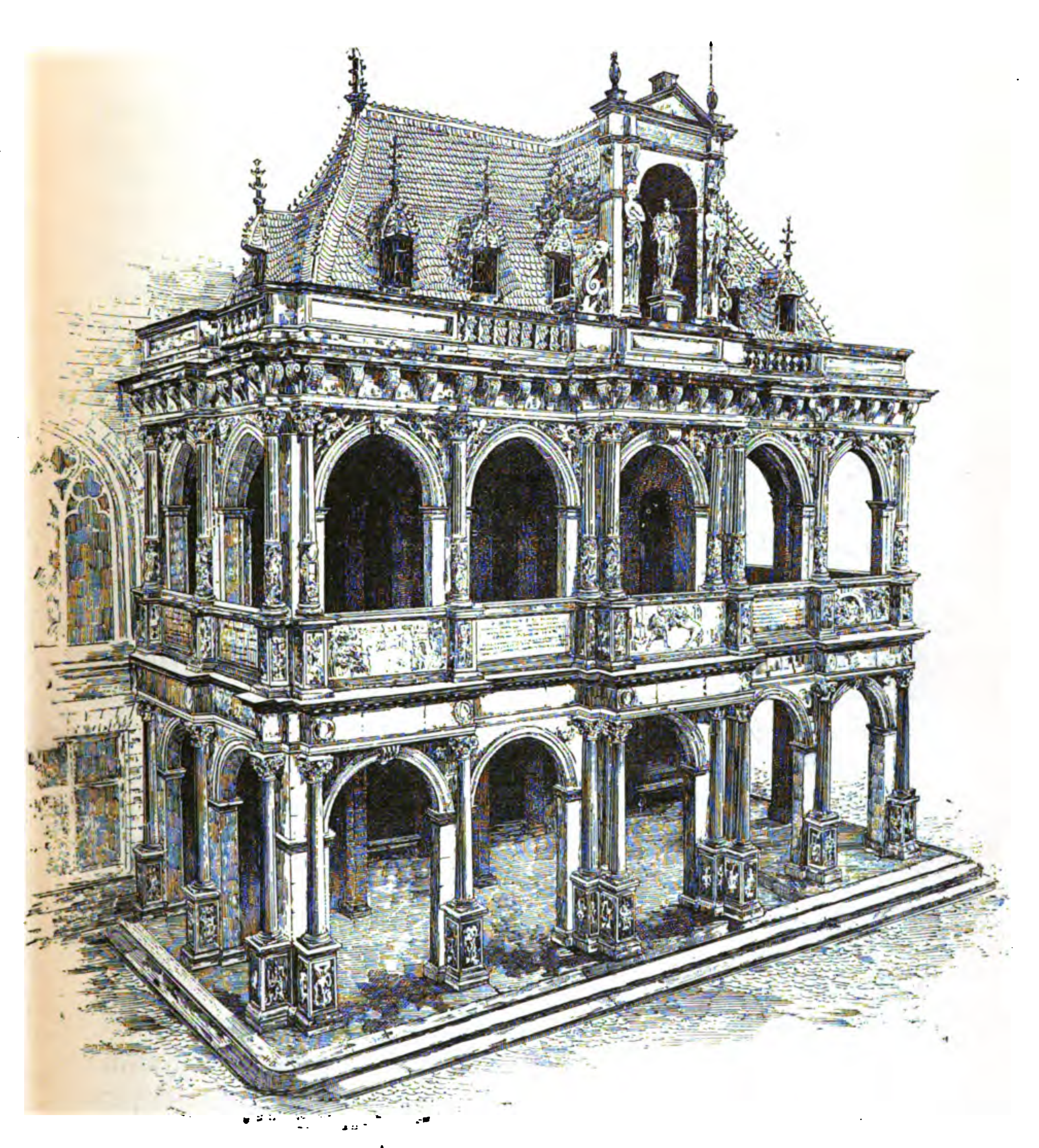
Les monuments civils de Cologne ne sont pas non plus sans intérêt : l'hôtel de ville, par exemple, assemblage de constructions disparates enchevêtrées les unes dans les autres, avec un portique



COFFRET EN IVOIRE.
Trésor de l'église Sainte-Ursule, à Cologne.) — Dessin de E. Rivoalen

de la Renaissance d'une disposition assez originale, et l'ancienne douane, le *Gurtzenich,* où plus d'une fois les empereurs d'Allemagne ont reçu une hospitalité fastueuse. Enfin il existe à Cologne un assez grand nombre de collections particulières composées surtout de peintures de l'école allemande primitive, bien que les plus importantes d'entre

1. Le plus riche de ces trésors, après celui du Dôme, est celui de l'église Sainte-Ursule avec ses parois où de nombreux bustes de saints, recouverts de plaques de métal, sont disposés dans des casiers. L'église de Deutz possède aussi une châsse de saint Héribert, fabriquée probablement en 1147, ouvrage d'une exécution très large, orné d'émaux et de figures en ronde bosse. On trouvera des détails sur les diverses églises de Cologne et sur leurs trésors dans le livre de M. A. Darcel, *Excursion artistique en Allemagne*. Didron, 1862.



HÔTEL DE VILLE DE COLOGNE.

Dessin de J. Habert-Dys.

elles aient successivement disparu; celle des frères Boisserée, entre autres, qui est allée enrichir la Pinacothèque de Munich, et celles de MM. Wallraf, Weyer et Oppenheim, qui, plus récemment, ont concouru à la formation ou à l'accroissement du musée même de la ville.

Le legs fait en 1823 par le professeur Wallraf de la collection de peintures anciennes qu'il avait réunies a été l'origine de ce musée. Mais le local dans lequel on l'avait installée d'abord, et où Bürger la vit encore en 1860 [1], étant bientôt devenu insuffisant, une somme d'environ 900,000 francs laissée à la ville par un de ses habitants, le conseiller Richartz, permit la construction d'un édifice spécial inauguré en 1861, et qui, en l'honneur de ses fondateurs, porte le double nom de Wallraf-Richartz. C'est un vaste bâtiment d'un style bizarre, soi-disant gothique, en réalité sans aucun caractère architectural. Une école de peinture et de dessin subventionnée par la ville est annexée à ce musée, et la Société des Beaux-Arts *(Kunst-Verein)*, qui dispose d'une partie du premier étage pour les expositions périodiques qu'elle organise, reconnaît cette hospitalité par des dons d'œuvres modernes achetées sur ses propres revenus.

Cette collection d'œuvres modernes n'est pas d'un choix toujours heureux. Successivement accrue par des achats ou par des legs particuliers, elle gagnerait à être débarrassée de bon nombre de toiles plus que médiocres. Sans nous y arrêter bien longtemps, nous nous contenterons d'y signaler : le *Rendez-vous de chasse,* de F. Roybet, où l'on retrouve les qualités habituelles d'éclat et d'harmonie de ce fin coloriste; le *Galilée,* de Piloty, composition assez vulgaire, qui nous montre l'illustre prisonnier posé d'une manière théâtrale dans son cachot et surveillé de près par des moines embusqués à la façon de traîtres de mélodrame; le *Repas des funérailles,* de Benj. Vautier, peinture un peu mince, un peu trop bourrée d'intentions, mais dans laquelle cet habile

1. *Un Tour en Allemagne,* par Bürger; *Revue germanique,* tome XIII.

artiste a finement rendu le contraste que présente la désolation d'une famille en deuil avec l'indifférence des convives, les uns absorbés par



CHASSE DE SAINT HÉRIBERT.
(Trésor de l'église de Deutz, près de Cologne.) — Dessin de E. Rivoalen.

leur caquetage, les autres avalant gloutonnement les bons morceaux qui leur sont servis, tous fort oublieux du parent et de l'ami qu'ils

viennent d'enterrer; une *Vue de Castel Gandolfo,* pleine de lumière et de mouvement, par Oswald Achenbach, et une marine de son frère André : le *Départ du remorqueur*. Enfin, tout récemment, une grande toile de Richter : la *Reine Louise*, a été acquise pour ce musée de peintures modernes. Très populaire en Allemagne où on rencontre partout sa photographie, cette toile, si nous en croyons la chronique, aurait été beaucoup moins goûtée d'un auguste personnage qui, scandalisé de cette représentation, se serait vivement élevé contre la toilette un peu sommaire de la reine et contre la désinvolture assez risquée de sa démarche.

Si l'apparence extérieure du musée laisse fort à désirer, son appropriation du moins est convenable, sans cependant présenter les excellentes dispositions qui ont été réalisées depuis pour d'autres musées de construction plus récente, tels que ceux de Cassel et de Francfort. L'édifice, isolé de toutes parts, est divisé en salles suffisamment spacieuses et auxquelles de larges fenêtres dispensent amplement la lumière. Au rez-de-chaussée, les galeries qui s'étendent le long d'une cour intérieure sont réservées aux antiquités romaines : statues, bustes, autels votifs, mosaïques, etc. A côté, se trouvent d'autres objets appartenant à l'époque chrétienne : des poteries, des fonts baptismaux d'un style mérovingien assez barbare avec des dragons et des têtes en saillie; puis des meubles, des ivoires, des bronzes et des grès anciens; une collection de vitraux léguée par M. Boisserée; une autre de verres de Venise, parmi lesquels on remarque une coupe ornée de fines peintures dans la manière de Mantegna; enfin d'autres verres provenant de fabriques colonaises dont les produits sont souvent confondus avec ceux de Murano

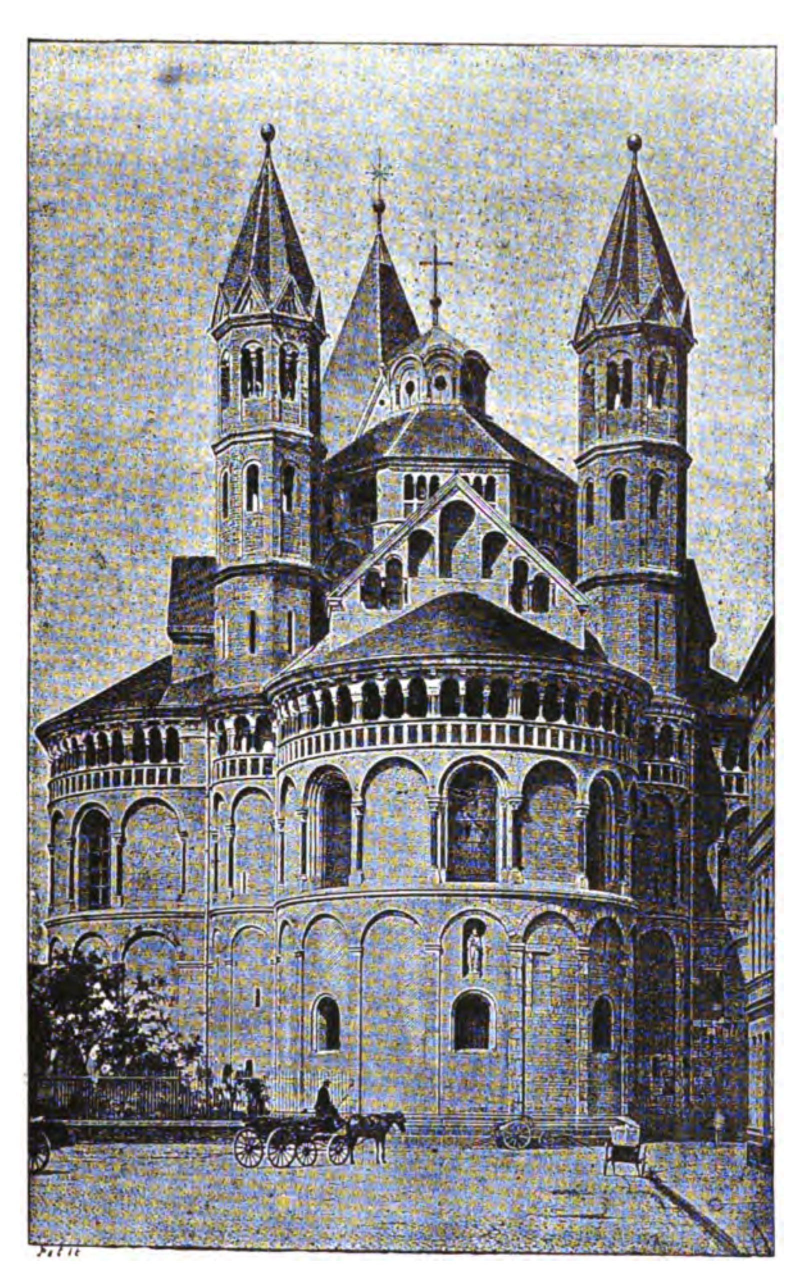
Mais, quels que soient le mérite ou la rareté de ces divers objets, le principal intérêt du musée consiste surtout dans la collection des peintures de l'ancienne école de Cologne. L'histoire de cet art primitif

est malheureusement encore bien peu éclaircie et les recherches faites successivement par les frères Boisserée, par le professeur Wallraf et surtout par M. J. Merlo, n'ont abouti jusqu'ici qu'à un petit nombre de renseignements positifs sur cette école. Les classifications assez arbitraires qu'on a essayé d'y établir ne reposent que sur des analogies plus ou moins formelles entre des œuvres dont le plus souvent les auteurs sont demeurés inconnus. Parfois même, nous le verrons, ces analogies, toutes plausibles qu'elles paraissent, peuvent facilement induire en erreur. A vouloir, en effet, estimer la date d'une peinture uniquement d'après son caractère plus ou moins archaïque, on courrait grand risque de se tromper, ce caractère ayant, dans bien des cas, persisté fort au delà des limites qui d'ordinaire lui sont assignées et reparaissant même longtemps après que des artistes d'un talent supérieur sont déjà parvenus à s'en affranchir. Dans ces conditions, on conçoit quelles difficultés devait rencontrer la rédaction d'un catalogue. Nous n'osons affirmer que le livret et surtout le Guide publié par M. Niessen, le conservateur actuel, soient de nature à satisfaire l'attente du public [1]. M. Niessen n'est pas seulement peintre et musicien, c'est aussi un poète dont l'enthousiasme a besoin, presque à chaque page, de s'exhaler en de nombreux sonnets dans lesquels il célèbre en vers passionnés les merveilles de sa chère galerie. Nous aurions mauvaise grâce à insister sur la critique de ce léger travers chez un homme en qui nous avons rencontré une si parfaite obligeance, et il en coûte à notre sincérité d'avouer qu'à la place de ces dithyrambes esthétiques, on aimerait trouver, dans un travail de cette nature, des dates, des renseignements précis, des indications bibliographiques, et, s'il était possible, des fac-similés de monogrammes et de signatures. Cela dit, nous sommes heureux de pouvoir louer sans réserve le soin que M. Niessen

1. *Führer in den geistigen Inhalt der Gemælde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz*, von J. Niessen. Kœln, 1877.

prend de son musée et la bonne tenue de cette collection. A tout prendre, du reste, cet amour un peu exubérant dans sa forme a quelque chose de touchant et nous semble de beaucoup préférable à l'indifférence et au détachement suprêmes que professent certains conservateurs pour les richesses artistiques confiées à leur garde.

Les origines de l'école de Cologne sont toutes religieuses. Non seulement ses premières inspirations ont été empruntées aux livres saints, mais la peinture s'y montre absolument subordonnée à l'architecture sacrée qui, depuis longtemps d'ailleurs, l'avait précédée dans son développement. Il lui a donc fallu accepter, au début, un rôle tout à fait secondaire. Dans le monument dont il dispose en maître, l'architecte ne lui abandonne qu'une place restreinte où la lumière est insuffisante et dénaturée, en quelque sorte, par son passage à travers des vitraux colorés. Pendant longtemps cette peinture n'est donc qu'une simple décoration et les figures appliquées sur les murailles sont traitées comme de purs ornements. Un trait, laissé apparent, découpe nettement leur silhouette et les teintes plates, posées, par grandes localités, entre ces contours, n'ont aucune prétention à reproduire le modelé de la nature. Déjà réduit à un si modeste emploi, le peintre semble vouloir se faire plus humble encore, et l'on dirait qu'il craint de porter ombrage au sculpteur. Tandis que celui-ci, aux portails de nos églises, dans des scènes telles que le *Jugement dernier* ou la *Passion,* réunit de nombreux personnages et les groupe entre eux avec des actions souvent désordonnées, son confrère, plus timide, se contente d'aligner, à des distances régulières, des saints raides et inertes. On peut voir, à Cologne même, sur les parois de quelques-unes des églises, des traces de ces enluminures grossières; telles sont notamment les grandes figures d'Apôtres peintes sur ardoise dans l'église de Sainte-Ursule; ou, dans le chœur de Saint-Cunibert, le Christ en croix ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean. Généralement ces



L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES, A COLOGNE.

figures, d'un dessin rudimentaire et d'une laideur presque grotesque, se détachent uniformément sur un fond d'or; quelquefois cependant des gaufrures sont imprimées sur ce fond, pour en meubler le vide et donner plus de richesse à l'œuvre. D'autres fois, comme dans un tableau du musée qui représente également le *Christ en croix,* avec saint Jean et la Vierge (n° 105 du catalogue), l'artiste, soit qu'il veuille d'une manière plus positive appeler l'attention sur les visages, soit qu'il se sente trop inhabile à les reproduire, imagine de poser sur des corps peints des têtes sculptées en ronde bosse. Ici encore, ainsi qu'on peut souvent le constater dans l'histoire, les limites entre la peinture et la sculpture restent longtemps indécises ; chacun des deux arts essaie d'empiéter sur l'autre et pense, par les emprunts qu'il lui fait, suppléer à sa propre inexpérience. Malgré tout, et bien que les « tailleurs de bois ou de pierre » leur demeurent très supérieurs, les peintres de Cologne commencent à être connus, et dès le XIII[e] siècle leur habileté, vantée dans le *Parcival* de Wolfram van Eschenbach, est déjà célèbre en Allemagne.

Chaque contrée d'ailleurs a ses sujets favoris, que la piété des fidèles a plus spécialement consacrés, ou qui se rattachent à des traditions locales. Les artistes ne se lassent pas de les reproduire, et non seulement les épisodes sont les mêmes, mais la façon de les traiter ne varie guère. Dans la *Salutation angélique,* par exemple, une des données le plus fréquemment représentées alors, l'attitude de la Vierge qui s'interrompt dans sa prière, celle de l'ange agenouillé devant elle, la disposition même de la chambre et son petit mobilier se retrouvent presque toujours identiques. Tout au plus, le peintre, en reproduisant cette scène, se permet-il d'y changer des détails accessoires. S'il a chez lui quelque objet curieux, il ne se refuse point le plaisir de le copier, de le mettre en évidence : tantôt c'est le vase orné de dessins dans lequel est plantée une belle touffe de lis, ou bien

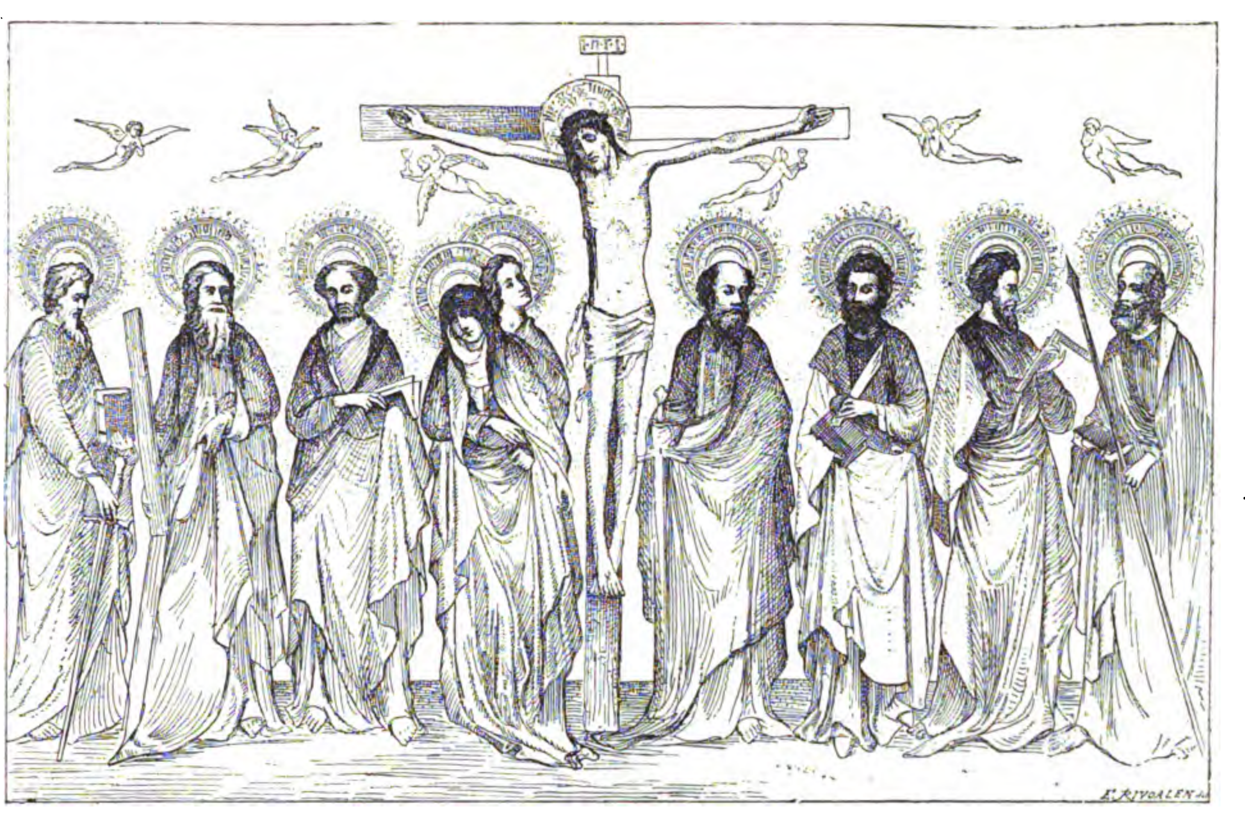
la riche étoffe tendue derrière la Vierge, ou bien encore le tapis aux vives couleurs qu'il place sous ses pieds [1]. Peu à peu, cependant, à côté de ces scènes d'une simplicité élémentaire, les plus hardis se donnent carrière et abordent bravement des compositions plus compliquées, comme la Passion, la Légende de sainte Ursule et des onze mille Vierges ou le Massacre des dix mille saints. Avec des tâches si fort au-dessus de leurs moyens, vous pouvez penser ce que sont les résultats. Mais rien ne les arrête et, leur gaucherie s'accordant avec leur foi, ils semblent s'ingénier pour renchérir sur la laideur habituelle de leurs personnages, en faisant les bourreaux plus difformes encore. Derrière ces compositions étranges, des paysages enfantins commencent à découper leurs silhouettes. Ils nous montrent les environs de Cologne ou la ville elle-même, avec ses principaux monuments, et plus d'une fois, en examinant de près ces représentations fidèles dans leur naïveté, les archéologues ont pu en tirer des indications précieuses sur les édifices, les habitudes et les costumes de ce temps. Après tant d'efforts et de tâtonnements, le moment arrive enfin où l'art, jusque-là trop malhabile, va peu à peu nous renseigner sur l'état de la société d'alors et refléter l'image de la vie qui l'entoure.

Aussi, bien qu'au cours de ces recherches le goût soit plus souvent offensé que satisfait, l'étude de ce premier éveil ne laisse pas de devenir de plus en plus intéressante et de prêter à de curieuses observations. Tout à l'heure, par exemple, nous avions vu le peintre recourir à l'emploi de la sculpture pour nous donner idée du relief des objets que, seul, il se sentait impuissant à figurer; le voici maintenant qui, réunissant à côté les uns des autres et sur un même panneau (n° 113) plusieurs épisodes empruntés à la vie de saint Antoine,

1. Notons, en passant, que tapis, étoffes ou poteries, ces objets, s'ils ont quelque valeur, proviennent toujours de l'Orient et témoignent à la fois des relations commerciales qui régnaient entre Cologne et le Midi, et de la supériorité de goût que les peintres reconnaissaient déjà à ces produits de l'industrie arabe ou persane.

voudrait essayer d'exprimer leur succession, comme s'il pensait ainsi étendre le domaine de son art et triompher de l'immobilité qui lui est imposée. Il est loin de se douter que cette unité, à laquelle il s'efforce maintenant d'échapper, sera plus tard une des conditions essentielles de la puissance de cet art. Notons aussi, dans ce tableau de la vie de saint Antoine, la présence d'un Centaure qui, mêlé aux démons, s'acharne, comme eux, contre le pieux solitaire et cherche à l'entraîner dans une caverne. L'apparition, à cette date et jusque dans ces contrées, d'un être mythologique au milieu d'un sujet sacré semble assez étrange. Ce n'est pas là cependant un fait isolé et on retrouverait facilement d'autres exemples de l'emploi de ces figures allégoriques, notamment sur les portes de bronze de la cathédrale d'Augsbourg qui datent de la fin du XI[e] siècle. On est trop porté à croire que la Renaissance seule a remis en lumière ces créations de la fable antique. Même au nord de l'Europe, les images du paganisme n'avaient pas tout à fait disparu pendant le moyen âge. Mal fixé encore sur la représentation de Satan et des puissances infernales qui commençaient dès lors à tenir une grande place dans ses préoccupations, l'art nouveau, pour les peindre, trouvait commode de copier, en leur attribuant une signification différente, les monstres que l'antiquité avait créés. Les peintres primitifs de Cologne fourniraient même, nous le verrons tout à l'heure, plus d'un utile renseignement pour l'iconographie du diable et pour les transformations successives que cet intéressant personnage a subies dans la symbolique chrétienne. Quant à saint Antoine, il inaugurait ici la série lamentable des infortunes auxquelles il devait bientôt, et de plus en plus, être en butte de la part des peintres. Poursuivant sans pitié le malheureux ermite, ceux-ci allaient faire de lui le plastron de leurs inventions malicieuses et de leurs charges les plus déplacées.

Du moins les irrévérences de l'école de Cologne étaient-elles invo-



LE CHRIST ENTOURÉ DE LA VIERGE ET DES APÔTRES.

Peinture de maître Wilhelm. (Musée de Cologne, nº 41.) — Dessin de E. Rivoalen.

lontaires et sa gaucherie seule pouvait à ce moment prêter à rire. A la longue cependant un intérêt d'un ordre plus élevé va se mêler à ses productions; les formes y deviendront plus choisies et une certaine habileté apparaîtra graduellement dans son exécution. Mais pendant longtemps encore, que de maladresses! Quelles difficultés à trouver sa voie! Combien, pour l'art aussi bien que pour toutes les autres manifestations de l'activité humaine, ces premiers commencements sont pénibles! Comme les plus modestes progrès y sont lents et chèrement achetés! Dans un *Christ en croix* entouré de saints et de saintes (nos 68 et 69), on est heureux de rencontrer enfin des corps un peu mieux proportionnés, des attitudes plus justes et plus naturelles. Les draperies moins tourmentées se prêtent mieux aussi aux mouvements de ces corps et permettent de soupçonner leurs formes. Enfin, si les figures ne sont point encore reliées entre elles par les lignes de la composition, l'expression de tristesse et de désolation qui leur est commune atteste du moins qu'un même sentiment les a rapprochées autour de la croix. D'ailleurs, au pied de cette croix, remarquez la figure de cette donatrice agenouillée que le peintre a représentée dans les dimensions modestes qui conviennent à une simple fidèle, mais accompagnée d'armoiries — l'amour-propre ne perd jamais ses droits — qui ont permis de reconnaître la noble famille à laquelle elle appartient, celle des Walburgh. Cette petite figure est encore bien maladroite et bien insignifiante; mais dans cet usage dont la mode, avec le temps, se propagera de plus en plus, la peinture va trouver un élément d'émancipation très efficace. Le désir de montrer plus clairement l'individualité de ces petits personnages et d'accuser nettement leur ressemblance deviendra même pour elle une des causes les plus fécondes d'avancement. Deux autres tableaux : une *Annonciation* et la *Vierge embrassant sainte Élisabeth* (nos 70 et 71), nous montrent bientôt la réalisation d'un progrès plus marqué. Leur style est décidément plus

large et une même action unit entre eux les personnages par une pantomime à la fois plus significative et moins exagérée. Les plis ont aussi plus d'ampleur et, dans la sérénité qui se voit sur les visages, dans la couleur discrète et harmonieuse, dans l'exécution plus personnelle, on sent comme un goût propre qui se manifeste et arrive à se créer des moyens d'expression dont il est maître.

L'ordre chronologique s'accuse en gros dans ces tâtonnements et ces progrès ; mais, est-il besoin de le dire, il serait imprudent de chercher là une suite continue et logique. Il y aura, au contraire, encore bien des arrêts, parfois même des retours en arrière, et l'art, dans ses étapes successives, n'a point le privilège de cette marche régulière que les esprits systématiques sont trop enclins à lui attribuer. Après un avancement qui semble acquis, l'ignorance et l'inhabileté peuvent reparaître de nouveau, et en présence d'inégalités si flagrantes il est bien difficile de préciser des dates et d'affirmer des filiations. En somme, cependant, en dépit de ces écarts et de ces inévitables oscillations, on démêle une progression qui se marque de plus en plus, et, si retardé qu'en soit encore l'avancement, la maturité se prépare. Nous touchons à la fin de cet art anonyme que nous avons étudié jusqu'ici, et avec le nom de maître Wilhelm nous pouvons saluer un talent plus réel et une individualité déjà formellement affirmée. Ce n'est pas que les documents qui le concernent soient bien nombreux, ni qu'ils aient la précision qu'on leur voudrait : jusqu'à ces derniers temps le nom même du peintre était resté douteux. On avait bien pu, il est vrai, constater des analogies positives entre un certain nombre de peintures, les unes déjà réunies dans le musée, les autres appartenant à des églises de Cologne ou des environs, et, à raison du caractère de similitude de ces différents ouvrages, il avait semblé naturel de les attribuer à un maître de ce temps signalé dans la Chronique de Limbourg (1380) comme le meilleur peintre de l'Allemagne et dont on croit que le

véritable nom était Guillaume de Herle. La découverte assez récente de peintures murales d'un style absolument pareil exécutées à l'hôtel de ville, dans la salle de la Hanse, et de nouvelles recherches faites dans les archives municipales par M. le docteur Ennen sont venues confirmer cette attribution qui concorde d'ailleurs avec les indications déjà données par M. Merlo dans son travail sur les maîtres de l'ancienne école de Cologne[1]. La période d'activité de ce peintre paraît devoir être comprise entre 1358 et la fin du siècle, et, à en juger par le nombre des imitateurs qu'il a suscités, on peut assurer qu'il jouissait en son temps d'une grande réputation. Ses œuvres, en tout cas, ont un caractère assez franchement accusé pour qu'on puisse facilement les reconnaître. Dans le triptyque (n° 40) sur les volets duquel sainte Barbe et sainte Catherine d'Alexandrie sont représentées, le panneau central est occupé par une Madone tenant dans ses bras l'enfant Jésus qui caresse tendrement le menton de sa mère. Le visage de la Vierge, bien que d'une rondeur un peu molle, ne manque cependant pas de grâce et son expression est pleine de douceur et de bonté. Le dessin de ses mains effilées, sans être très correct, marque aussi un notable progrès sur ce qui s'était fait jusqu'alors; enfin, les chairs ont plus d'éclat et l'exécution a gagné en largeur et en facilité. Le *Christ en croix* entouré de la Vierge et des Apôtres (n° 41) est encore supérieur. Autour du divin crucifié, une volée de petits anges, aux ailes et aux robes bleues, se pressent en pleurant, ou recueillent pieusement dans des calices le sang qui s'écoule de ses plaies[2]. Le visage du Christ et son corps affaissé marquent bien les souffrances qu'il vient de traverser. De part et d'autre, les apôtres, drapés dans

1. *Die Meister der altkœlnischen Malerschule,* par J. J. Merlo. Cologne, 1852.

2. Ces petits messagers voltigeant autour du Calvaire ne sont point une invention qui appartienne à l'école de Cologne. On les retrouve non seulement dans les miniatures des manuscrits de ce temps, mais dans les sculptures en ivoire les plus anciennes. Giotto, et après lui Mantegna et Signorelli. les ont aussi introduits dans leurs œuvres.

de longues robes, sont rangés symétriquement, séparés par des intervalles égaux; mais la Vierge défaillante avec saint Jean qui la soutient forment au centre un groupe touchant qui rompt un peu la régularité de cette symétrie. Sur tous les visages, principalement sur ceux de saint Barthélemy et de saint Pierre, la vie s'accuse déjà avec ses traits particuliers. On sent, à la variété des physionomies, que ce sont là des portraits et que, de plus en plus, l'étude directe de la nature procure aux peintres ses salutaires enseignements. Aussi, en face de cette originalité qui, toute restreinte qu'elle soit encore, dépasse de si loin celle de ses devanciers, on comprend que maître Wilhelm ait réuni de nombreux disciples, et que ceux-ci aient manifesté dans leurs propres œuvres l'influence qu'il avait exercée sur leur talent. Cette influence se serait même, à ce qu'on croit, étendue jusqu'en Flandre, et, sans qu'il soit bien facile d'en fournir des preuves décisives, ni, à plus forte raison, d'en marquer la mesure, elle aurait agi sur les Van Eyck eux-mêmes.

Mais à quoi bon chercher au dehors les titres d'honneur de cet art? A Cologne même, nous trouvons un peintre qui va réaliser les meilleures aspirations de maître Wilhelm. Qu'il soit ou non son élève, maître Stephan, en effet, dérive de maître Wilhelm. Il continue ses traditions et nous ne saurions reconnaître entre eux, ni pour les types, ni pour l'expression des sentiments, ces différences tranchées que signalent MM. Crowe et Cavalcaselle dans leur excellente étude sur la peinture flamande. Entre les deux artistes il n'y a, suivant nous, d'autre distance que celle du talent, et si le dernier venu marque l'apogée de l'école, il ne fait que montrer à un degré supérieur les qualités que nous avons vues en germe chez son prédécesseur. Les informations qu'on a pu réunir sur maître Stephan se réduisent aussi à fort peu de chose. L'orthographe même de son nom n'est pas très sûre : suivant M. Merlo il s'appellerait Lœthener, et Lochner suivant l'archiviste

Ennen. On croit qu'il est né à Constance, et, sans pouvoir spécifier à quel moment il est venu s'établir à Cologne, on sait qu'en 1442, avec sa femme Lysbeth, il y achetait deux maisons dont l'emplacement et la désignation sont connus. Bientôt après, la considération que le peintre avait acquise lui méritait par deux fois l'honneur d'être appelé à siéger dans les conseils de la ville, en 1448 et 1451. Mais, trop détaché sans doute du soin de ses intérêts, dans cette même année 1451 il mourait à l'hôpital, après avoir été obligé de revendre ses deux maisons. Si ces indications sont, à notre gré, trop incomplètes, du moins les œuvres de maître Stephan parlent pour lui. Celles que possède le musée nous présentent des aspects assez variés de son talent; elles sont cependant fort inégales et, malgré les qualités de quelques-unes d'entre elles, elles ne suffiraient pas, nous le montrerons, pour justifier l'admiration à laquelle il a droit.

La *Sainte Ursule* (n° 124), peinte de grandeur presque naturelle, abrite dans les plis de son manteau (ainsi qu'on représentait parfois alors les vierges protectrices) quatre petites figures de jeunes filles, compagnes de son martyre. Avec leurs visages juvéniles et leurs costumes d'une coupe toute moderne, celles-ci ressemblent à des pensionnaires fraîchement échappées du couvent. L'œuvre, du reste, a souffert de restaurations assez maladroites. Quant aux deux panneaux (n°s 119 et 120) sur lesquels sont rangés symétriquement, d'une part : saint Ambroise, sainte Cécile et saint Augustin; de l'autre : saint Marc, sainte Barbe et saint Luc, ils formaient autrefois les volets d'un tableau central : la *Présentation au Temple*, que possède aujourd'hui la collection grand-ducale de Darmstadt. C'est un ouvrage remarquable, d'un grand éclat de couleur. La composition assez compliquée réunit de nombreux personnages très richement vêtus, avec ces expressions candides et ces figures innocentes et roses qui sont familières au peintre ; dans leurs costumes domine ce bleu franc et

velouté qu'il excellait à travailler. Une inscription que tient à la main un de ces personnages porte la date 1447 et, à raison du mérite de l'œuvre, on peut assurer que cette date devait correspondre à la maturité du talent de l'artiste. Les figures isolées peintes sur les volets du musée de Cologne ont naturellement moins d'importance et quelques-unes sont d'une naïveté singulière. Saint Augustin, présentant à Dieu l'offrande de son cœur, le tient à la main comme il ferait d'un gâteau; saint Marc a l'air placide d'un bon bourgeois de ce temps-là et le lion étendu à ses pieds semble un vulgaire caniche; quant au saint Luc, pour se faire plus sûrement reconnaître, il porte un petit portrait de la Vierge et tout le matériel nécessaire au miniaturiste, pinceaux et couleurs, pend à sa ceinture, renfermé dans un étui. Ajoutez que, chez sainte Cécile et sainte Barbe, le corps cambré en arrière et la proéminence du ventre paraissent formellement contredire leur virginité. En dépit de ces imperfections, les honnêtes et fines expressions de tous ces visages attirent l'attention et tranchent sur la banalité de la plupart des œuvres de ces primitifs.

Le *Jugement dernier* (n° 121) n'est pas non plus une œuvre complète; mais cette fois c'est le panneau le plus important, celui du milieu, que possède le musée de Cologne, tandis que les volets qui l'accompagnaient autrefois sont maintenant à Francfort et à Munich. Un tel sujet semble peu en rapport avec le tempérament de Stephan Lothner; mais volontiers ces doux se laissent tenter par les données qui contrastent le plus avec la nature de leur talent, et quand ils les traitent, ils en exagèrent encore les horreurs; poussant les choses à outrance, ils veulent être impitoyables. Malgré son désir, les horreurs par lesquelles maître Stephan se propose de nous terrifier n'ont rien d'effrayant et les détails vraiment comiques abondent dans sa composition. Le Christ, juge suprême, est placé au centre, et de toutes parts, sortant de la terre qui s'entr'ouvre afin de leur livrer passage, les

humains ressuscitent pour comparaître devant lui. De chaque côté, intercédant en leur faveur, la Vierge et saint Jean implorent la miséricorde divine; mais, sans attendre le jugement, anges et diables se disputent à l'envi la possession de ces malheureux. A la droite du Christ sont rangés les élus : des jeunes gens et des vieillards, des moines reconnaissables à leur tonsure, des femmes, des jeunes filles aux longues chevelures. Tous sont entièrement nus, mais vus de dos pour plus de décence, et vous pouvez penser avec quelle gaucherie naïve un peintre du nord s'est tiré de la représentation de toutes ces nudités. La milice céleste rassemble ces bienheureux, les dispose en files alignées et, à travers une prairie émaillée de fleurs, les conduit vers un édifice gothique qui figure le paradis et à la porte duquel saint Pierre se tient avec ses clefs. Dans la troupe sainte on se retrouve, on se reconnaît avec bonheur, on s'embrasse, et on témoigne aux bons anges la reconnaissance que méritent leurs excellents procédés. Ils ont eu fort à faire ces bons anges, en effet, et leur mission n'est point une sinécure. De ci, de là, par les bras, par les jambes, les démons âpres à la curée s'efforcent de leur arracher leurs conquêtes, tirant à eux dans le troupeau humain tous ceux qu'ils peuvent saisir et les entraînant violemment vers leur sombre domaine. Luxurieux, gourmands, paresseux, joueurs, tous les vices et aussi toutes les conditions de la société, papes, rois, évêques et guerriers se trouvent là confondus, et ces êtres souillés, déformés, enlaidis par les excès qui leur ont mérité leur châtiment, sont poussés et précipités pêle-mêle dans la géhenne du feu éternel. L'acharnement est tel que la lutte engagée sur la terre se poursuit encore dans le ciel entre les diables et les petits anges bleus qui volent à travers les nues. Ceux-ci, recourant à d'ingénieux stratagèmes pour dérouter leurs ennemis, les remplissent d'épouvante en leur opposant les divers instruments de la Passion, les clous, le marteau, l'éponge et la lance dont ils se sont munis. Malgré



LA VIERGE AU ROSIER, PAR MAÎTRE STEPHAN LOTHNER.

(Musée de Cologne, nº 118.) — Dessin de John Watkins.

la peine que s'est donnée le peintre pour les rendre terribles, les démons sont les plus réjouissants du monde. On ne saurait imaginer plus bizarre assemblage de formes incohérentes, empruntées aux êtres réputés les plus répugnants et les plus hideux de la création : de grands singes d'un vert éclatant, des chauves-souris énormes et velues, des crapauds à têtes de chouette ou de porc, des reptiles visqueux, hérissés de piquants ou de verrues, toute une réunion de monstres grotesques sur lesquels l'artiste a cherché à accumuler toutes les laideurs. Le problème d'ailleurs était difficile, et même aux grandes époques de l'art moderne, les plus forts n'y ont souvent pas mieux réussi que ces primitifs. Ceux-là seuls ont su le résoudre qui, comme Léonard ou Raphael, se sont contentés de reproduire, et le plus souvent sans les modifier, les types qu'avait imaginés l'antiquité — centaures, satyres, sphinx, tritons ou chimères — et dans lesquels éclate la merveilleuse souplesse de son génie plastique. D'autres, même parmi les plus fameux et les plus richement doués sous le rapport de l'imagination, n'ont abouti dans des tentatives analogues qu'à des créations d'une beauté nulle et d'un goût plus que douteux. Les grands démons qui font la police dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange, pas plus que les monstres infernaux ou marins et les hydres conçus par Rubens, ne sont des merveilles d'invention, et les uns comme les autres pourraient, sans y paraître déplacés, figurer dans les compositions franchement comiques où s'est égayée la verve d'un Callot ou d'un Teniers.

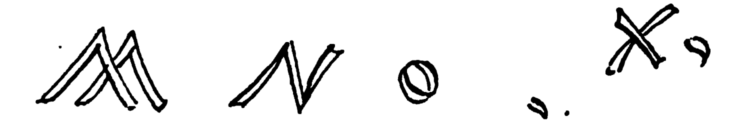
Des sujets de ce genre, en tous cas, n'étaient point faits pour maître Stephan, et, bien que plus d'une fois il s'y soit essayé, ils s'accordaient mal avec le caractère de son talent. Délicat et tendre, celui-ci trouvait, au contraire, ses meilleures inspirations dans les plus simples données. A ce titre, une seule œuvre au musée de Cologne est vraiment digne de lui. C'est le petit tableau où il a représenté la *Madone au berceau de roses,* image d'oratoire, *tableau de Paradis*

comme on disait alors, qui, dans ses dimensions réduites, est aussi finement travaillé qu'une miniature. Portant une riche couronne de perles et vêtue d'une longue robe et d'un manteau bleus dont les larges plis s'étalent autour d'elle, la Vierge est assise sous un berceau de roses auxquelles de beaux lis mêlent leur blancheur; un gazon émaillé de mille fleurs s'étend sous ses pieds. De ses mains allongées et mignonnes, elle soutient le petit Jésus, un enfant au corps blanc, ferme et replet, à la tête ronde, un peu forte et coiffée de courts cheveux blonds. Groupés autour de la mère et de l'enfant, tout occupés à leur complaire, une troupe de petits anges — gentilles créatures aux visages enfantins, aux ailes diaprées, comme celles des oiseaux-mouches ou des papillons — les prient, leur présentent des fruits, cueillent pour les leur offrir les roses qui tapissent le treillage, ou font doucement résonner l'air des sons de l'orgue, de la harpe ou des mandolines. Du haut du ciel, Dieu le Père bénit et contemple avec joie cette scène d'adoration. Au-dessus de la tête de la Vierge plane la colombe mystique et un chœur de chérubins mêle ses chants aux harmonies qui s'exhalent de la terre. Cette chaste figure de la Vierge est d'une candeur exquise; on sent que le mal n'a jamais effleuré son âme. Les yeux modestement baissés, elle paraît heureuse de toutes ces attentions prodiguées à son fils, et l'artiste, par la sincérité du sentiment qu'il y a mise, a trouvé moyen de rajeunir un des sujets que jusque-là on avait le plus souvent traités. Il semble qu'il ait voulu soulager la ferveur de sa propre piété lorsque, entourant ainsi la reine du ciel des sons et des parfums les plus suaves, il trouve pour exprimer un tel hommage cet accord heureux de formes gracieuses et de fraîches couleurs.

Malgré l'intérêt et la variété qu'offrent ces divers tableaux de maître Stephan réunis au musée de Cologne, ils ne laissent guère pressentir l'importance et la beauté de sa plus haute création. Nous

voulons parler du triptyque de la cathédrale, le *Dombild*, qui, après avoir autrefois orné l'autel de la chapelle du Conseil, fut ensuite transporté au Dôme dans la chapelle de Sainte-Agnès.

L'œuvre est depuis longtemps célèbre et, dès le commencement du XVIe siècle, en 1521, Albert Dürer, se rendant en Hollande, inscrivait sur son journal de voyage, « les deux pfennings d'argent » qu'il avait dû payer « pour se faire ouvrir le tableau peint par maître Steffen à Cologne »[1]. L'auteur d'un livre publié dans les premières années du XVIIe siècle et consacré aux gloires de l'Allemagne[2], Mathias von Quaden, ajoute même à ce sujet que, suivant une tradition recueillie par lui, comme on racontait à Dürer que l'auteur du *Dombild* était mort de misère à l'hôpital, le maître de Nuremberg aurait répondu qu'il était vraiment honteux « qu'un si grand artiste, l'honneur de Cologne, ait été à ce point méconnu et abandonné par ses compatriotes ». Ce propos et l'indication relative à la fin misérable de maître Stephan ont été récemment confirmés par la découverte, faite aux archives, de la vente des biens du peintre opérée l'année de sa mort, en 1451. Quant à la date même de cette œuvre, des archéologues et des critiques d'art ont voulu en trouver la trace dans des caractères peints en grisaille au bas des volets extérieurs du triptyque, et que nous reproduisons ici dans l'ordre où ils se présentent.



Ces caractères mystérieux, de dimensions inégales, espacés sur les

1. Il fallait dès ce moment payer pour voir le *Dombild* et cette pieuse tradition s'est conservée jusqu'à nos jours. Il en coûte aujourd'hui près de deux francs pour pénétrer dans le chœur où il se trouve. Du reste, la même redevance est exigée à Cologne par le sacristain de l'église Saint-Pierre quand on veut voir le *Crucifiement de saint Pierre* de Rubens; une affreuse copie tient au-dessus de l'autel la place de l'original.

2. *Deutscher Nation Herrlichkeit.* Cologne, 1609.

deux panneaux à des intervalles irréguliers et n'ayant par conséquent point l'air d'y figurer une suite, ont naturellement provoqué bien des commentaires et des discussions. Suivant une interprétation donnée par Wallraf et admise par Passavant, ces caractères, rapprochés ainsi : M.IV.O.X., formeraient la date : mille quatre cent dix (1410). Une semblable interprétation, qui suppose un système de numération tout à fait bizarre et un mélange de chiffres romains et de chiffres arabes dont, à notre connaissance, il n'existe pas d'autre exemple, nous paraît tout à fait inadmissible. Cette date de 1410 ne se concilierait aucunement, d'ailleurs, avec celle de 1447 qui, d'une façon parfaitement régulière et authentique, est portée sur le tableau de Darmstadt. Il n'existe pas, en effet, entre l'exécution des deux ouvrages de différence bien sensible et, si l'on voulait absolument en trouver une, elle serait plutôt, croyons-nous, à l'avantage du *Dombild* où la largeur et la beauté sont supérieures. Toutes deux, d'ailleurs, se rapportant à la pleine maturité de l'artiste, ne sauraient être ainsi séparées par un intervalle de près de quarante années et nous croyons qu'on doit les considérer comme à peu près contemporaines.

Sans insister plus longtemps sur ce point, examinons l'œuvre en elle-même. Les faces extérieures des volets, quand ils sont fermés, représentent l'*Annonciation de la Vierge*. Sur le battant de droite, les ailes déployées et couvert d'un ample manteau rouge à passementerie dorée, l'ange remet à Marie, en signe de la dignité qu'il vient lui offrir, un sceptre et une bulle revêtue d'un sceau rouge sur laquelle le peintre a naïvement retracé les premiers mots de la Salutation : « *Ave Maria* ». Surprise dans sa prière, la jeune fille se détourne avec modestie, et, d'un geste ingénu, elle manifeste son humble soumission à la volonté divine. Ses traits sont nobles et purs. Un long manteau blanc est jeté par-dessus sa robe bleuâtre. Les deux personnages, en grandeur naturelle, se détachent sur le fond d'or d'une draperie ornée de palmettes



L'ANNONCIATION.

Volet extérieur du *Dombild*, à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.



L'ANNONCIATION.

Volet exterieur du *Dombild,* à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.

régulièrement disposées. Un prie-Dieu gothique et un vase de décor persan, d'où s'élèvent de longues tiges de lis blancs, composent tout l'ameublement de ce tranquille réduit. La douce clarté de la couleur, son effacement, la justesse des expressions, tout ici est en harmonie avec le caractère de la scène, et il y a comme une atmosphère de sérénité, de calme et de recueillement autour de ces deux êtres aussi purs l'un que l'autre et si bien faits pour se comprendre.

A l'aspect volontairement effacé de cette composition succèdent, lorsqu'on ouvre les volets du triptyque, la pompe et la magnificence du triomphe; c'est comme un merveilleux écrin qui laisse éclater les splendeurs qu'il recélait. Mouvement des lignes, richesse du coloris, variété des épisodes et des expressions, on n'imagine pas contraste plus saisissant. Au centre du tableau du milieu, l'*Adoration des Mages,* la Madone, assise sur un trône, est vêtue d'une robe et d'un manteau bleus, de ce bleu admirable, à la fois savoureux et doux, que Stephan savait travailler avec un art si délicat et qui, sans parler de bien d'autres traits, suffirait à faire reconnaître ses ouvrages. La robe comme le manteau sont doublés d'hermine, et les agrafes ainsi que la couronne de brillants et de pierres fines que porte la Vierge sont du travail le plus précieux. Quant au visage de la jeune fille, il reproduit avec un grand charme un type qu'on rencontre fréquemment en Allemagne : des traits réguliers, un ovale assez plein, le front large, un teint d'une grande fraîcheur et des cheveux soyeux d'un blond clair très fin. Les yeux baissés vers le divin enfant qui repose sur ses genoux, Marie semble vouloir reporter sur lui les honneurs qui lui sont rendus et, tout entière à son intime bonheur, elle s'unit du fond de son âme à l'adoration des Mages. Cette Vierge et celle de la *Salutation,* bien que différentes d'expression, sont deux créations d'une beauté supérieure et d'un style aussi élevé qu'original, deux chefs-d'œuvre qui ne craignent aucune comparaison. La figure du petit



L'ADORATION DES MAGES, PAR MAÎTRE STEPHAN LOTHNER.

Panneau central du *Dombild* à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.

Jésus, d'ailleurs, n'est pas ici moins remarquable. De la main droite, deux de ses doigts levés en l'air, il bénit les pieux voyageurs et, malgré l'air d'autorité qu'il porte sur ses traits, son visage est bien celui d'un enfant. La beauté, la souplesse et la grâce de son corps contrastent heureusement avec les représentations malencontreuses auxquelles nous ont habitués les écoles primitives, d'ordinaire assez peu habiles à exprimer ces formes juvéniles. Groupés de chaque côté du trône, coiffés de turbans ou de bonnets bizarres, vêtus d'étoffes de velours ou de satin damassées d'or et bordées de fourrures, les Mages se pressent autour de la mère et de l'enfant. La magnificence et la variété de leurs costumes, les pierreries dont sont ornées leurs armes, — des sabres et des épées du style persan le plus pur, — les étendards bleus, semés d'étoiles ou de croissants, qui flottent au-dessus d'eux, les vases précieux, les coffrets et les fourrures qu'ils apportent en présent, tout cela forme un ensemble d'un éclat et d'une richesse extraordinaires. Les types aussi offrent une diversité extrême. A côté de têtes énergiques, crépues, bronzées par le soleil, sont placés des portraits de contemporains du peintre, d'honnêtes bourgeois de Cologne, et parmi eux, suivant la tradition, l'artiste et le bourgmestre d'alors, un gros bonhomme à figure joviale et rougeaude, agenouillé aux pieds de la Vierge. A gauche, à genoux aussi, un vieillard chauve, maigre, au nez pointu, aux mains ridées, lui fait pendant. Dans le ciel nous retrouvons nos petits anges qui volent çà et là ou qui soutiennent les coins d'un dais en tapisserie placé derrière le trône[1]. Enfin, ainsi

1. Des fleurs et des oiseaux sont dessinés sur cette tapisserie d'un travail oriental très précieux et très riche. L'imitation de ce tissu nous avait frappé par sa perfection vraiment surprenante. En regardant de plus près, nous avons pu nous convaincre que ce n'était point là une peinture, mais bien l'étoffe elle-même collée à plein sur le panneau, après avoir été découpée suivant les contours de la figure de la Vierge. Les joints, dissimulés avec art, sont masqués au moyen de plis peints après coup, d'ombres portées ou même de mèches de la chevelure débordant sur cette étoffe. C'était là d'ailleurs un procédé assez usité à cette époque et dont nous avons trouvé d'autres exemples au musée de Cologne. On ne se bornait même pas à ces applications de tissus, et dans un *Cruci-*

qu'il aimait à le faire dans la plupart de ses tableaux, le peintre a semé le gazon d'une multitude de fleurs printanières, des violettes, des primevères et des muguets mêlés à des fraisiers couverts de fleurs et de fruits, comme si la terre elle-même était jalouse de joindre l'hommage de ses plus gracieuses productions aux riches offrandes de ces pèlerins.

De chaque côté de l'*Adoration des Mages* sont représentées les deux légendes les plus populaires de Cologne; à droite : *Saint Géréon et ses compagnons,* et, en pendant : *Sainte Ursule* et les Vierges qui lui font cortège. La sainte Ursule, couronnée d'un diadème d'or, porte par-dessus sa jupe bleue une robe et un manteau rouges bordés d'hermine. Ses cheveux d'un blond doré encadrent gracieusement son candide visage. Malheureusement, ici encore l'attitude de son corps renversé en arrière lui donne une apparence un peu compromettante. Est-ce la faute du modèle, ou n'est-ce pas plutôt une façon de se vêtir et de se tenir qui, toute disgracieuse qu'elle paraisse, était alors fort à la mode, puisque nous la retrouvons dans un grand nombre des tableaux ou des statues de cette époque, et qu'à côté même de sainte Ursule une autre jeune fille étale, évidemment sans penser à mal, une taille encore plus déformée? Elle est d'ailleurs d'aspect assez vulgaire, cette jeune fille au nez en trompette et au front bombé, et plusieurs de ses compagnes — ce sont évidemment là des portraits — ne se distinguent pas non plus par une beauté irréprochable. Quelques autres, en revanche, roses, ingénues et souriantes, ont de vrais visages de chérubins. Un héraut, placé à côté de sainte Ursule et qui semble l'encourager à s'approcher de la Vierge, relie cet épisode avec la composition du panneau central.

flement de l'école de maître Wilhelm (n° 42) on remarque des boucles, des plaques et des rondelles de métal qui se détachent en relief sur les harnais des chevaux ou sur les armures; comme si, par ce mélange de réalité et d'imitation, les peintres se proposaient de produire une illusion plus complète.

Si nous avons eu quelque réserve à faire au sujet de la *Sainte Ursule,* en présence du *Saint Géréon* il n'y a place que pour l'admiration. Ces jeunes guerriers aux types nobles et graves sont d'une beauté touchante. Couverts d'armures noires, de cottes de mailles et de blouses rouges et vertes, ils entourent leur chef, et comme lui, tournés vers la Vierge, ils semblent décidés à affirmer leur foi jusqu'à la mort. Saint Géréon surtout est superbe de courage et de mâle fierté. Coiffé d'une toque blanche et bleue, et revêtu d'une armure dorée sur laquelle sont passés une cotte de mailles et un justaucorps de velours bleu brodé d'or, il se tient dans une attitude résolue, le poing appuyé sur la hanche, l'étendard de sa légion à la main. L'aspect austère de sa petite troupe contraste avec l'harmonie plus riante qu'offre le cortège des jeunes filles. A voir ainsi opposées l'une à l'autre ces deux formes du sacrifice : l'héroïsme des guerriers et la chasteté des vierges, on sent qu'un même martyre attestera l'ardeur et la sincérité d'un amour pareil. Les deux suites de personnages, en se déployant de chaque côté du tableau central, offrent dans leur ensemble une symétrie voulue et les lignes qui convergent vers ce tableau ramènent le regard sur la Vierge et son fils, l'objet de toutes ces adorations. Mais, en même temps, les étendards, les lances, les épées, et aussi quelques légères différences dans l'arrangement des groupes viennent à propos animer la silhouette et en rompre la monotonie. A cette date, un tel art dans la composition mérite d'être signalé. La largeur du dessin, l'ampleur des draperies, le jet des figures, un sens profond de la vie dans ses acceptions les plus diverses, l'éclat, la fraîcheur et la belle conservation du coloris dont Passavant compare la puissance et les riches harmonies à celles des maîtres de Venise, tout ici, d'ailleurs, est fait pour provoquer la surprise et l'admiration.

Telle était bien, du reste, l'impression de Bürger, qui en matière de peinture n'est cependant point suspect de mysticisme. Non seulement

il parle avec les plus grands éloges du *Dombild,* mais qualifiant de pur chef-d'œuvre un des rares tableaux de Stephan qu'il rencontre à l'Exposition de Manchester, il ajoute : « Je n'ai jamais rien vu de plus réel et en même temps de plus énergique dans aucune école[1]. » Pour nous, après avoir, à d'assez longs intervalles, admiré deux fois déjà cette grande œuvre de la cathédrale, en même temps que nous nous sentions attiré vers elle, à notre désir de la revoir se mêlait aussi quelque appréhension des sentiments que, de nouveau, elle allait exciter en nous. Mais tandis que, jusque-là, nous avions dû nous hâter en face du chef-d'œuvre, et, bien à regret, brusquer notre examen pour céder à l'impatience des gardiens qui nous pressaient, plus heureux, cette fois, nous avons pu, grâce à l'obligeante intervention de M. Voigtel, la contempler à loisir. Laissé seul dans le chœur de la vieille cathédrale, ouvrant et refermant à notre gré les panneaux de la précieuse image, nous ne pouvions nous détacher de celle-ci. Sous ces voûtes imposantes, au milieu de ce silence, peu à peu nous nous sentions pénétré par le calme de cette bienfaisante contemplation et, ravi par tant de suaves beautés, nous comprenions la puissance de ces âmes tendres et ingénues qui savent ainsi se communiquer, avec une éloquence dont les séductions, comme la simplicité, sont irrésistibles. L'œuvre sincère, transparente en quelque sorte, nous découvrait son auteur, ce peintre de foi si naïve qui, presque au même moment qu'Angelico da Fiesole et Memling, et avec une candeur égale, pouvait, comme eux, exprimer dans leur plénitude des sentiments dont l'art ne devait plus après retrouver la pureté intime et l'idéale douceur.

C'est sur une telle impression qu'il faudrait prendre congé de l'école de Cologne. Après être remonté jusqu'à ses humbles origines, nous avons pu la suivre dans son lent développement. Nous avons vu ses

1. *Trésors d'art exposés à Manchester,* par W. Bürger, page 135.



SAINTE URSULE ET SES COMPAGNES, PAR MAÎTRE STEPHAN LOTHNER.
Volet de gauche du *Dombild*, à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse.



SAINT GÉRÉON ET SES COMPAGNONS, PAR MAÎTRE STEPHAN LOTHNER.
Volet de droite du *Dombild*, à la cathédrale de Cologne. — Dessin de A. Danse

peintres, partis d'une barbarie absolue, se créer peu à peu et d'eux-mêmes des moyens d'expression et constituer un art dont maître Wilhelm, le premier, arrivait à fixer le sens, mais qui n'atteignait son entière émancipation qu'avec Stephan Lothner. Avec ce mélange de



SCÈNE TIRÉE DE LA LÉGENDE DE SAINT GEORGES.
(École de Cologne. — Musée de Cologne, nº 172 a.) — Dessin de E. Rivoalen.

timidité et d'audace qui chez lui est si charmant, ce grand artiste prenait possession de la nature, et pour nous dire les beautés, la grâce, la poésie qu'il y avait découvertes, il se dépouillait des étrangetés et des étroitesses de style de ses devanciers. En se pressant sur les bords de la source où il a puisé, en essayant d'en grossir la veine par des dérivations étrangères, ceux qui vont venir après lui altéreront sa

fraîcheur et troubleront sa limpidité. Jusque-là les maîtres modestes dont nous avons parlé, non seulement s'étaient suffi à eux-mêmes, mais, sans y prétendre, ils exerçaient au dehors une influence légitime. L'art des Flandres leur a dû beaucoup et, bien qu'il soit difficile d'y démêler



SCÈNE TIRÉE DE LA LÉGENDE DE SAINT HIPPOLYTE.
(École de Cologne. — Musée de Cologne, n° 172 b.) — Dessin de E. Rivoalen.

la part de cette action, elle n'en est pas moins réelle. Bientôt, au contraire, l'éclat que l'école de Bruges projette dès son apparition va effacer celui de l'école de Cologne et à partir de ce moment celle-ci cessera d'avoir sa vie propre. Les emprunts qu'elle commence à faire aux élèves ou aux imitateurs des Van Eyck, à Rogier van der Weyden

ou à Dirk Bouts, par exemple, ne sont que trop évidents. Avec cet effacement graduel de son originalité, ses peintres, comme au début, vont redevenir anonymes; on sera réduit à les désigner par les titres de leurs meilleures productions : le maître de la *Passion de Lyversberg*, le maître de l'*Autel de la Croix,* celui de la *Mort de la Vierge,* etc., et à grouper autour de leurs tableaux les plus célèbres leurs autres œuvres et celles de leurs disciples.

Ainsi qu'il arrive d'ailleurs à qui vit d'imitation, ce ne sont pas les grands côtés de l'art des Flandres, mais bien plutôt ses bizarreries que les peintres de Cologne s'appliqueront à copier. Pour être unies parfois à un talent d'exécution très réel, ces étrangetés ne paraîtront que plus choquantes; aussi, malgré leur habileté, ces ouvrages auxquels manque le souffle de l'inspiration ne sauraient exciter un intérêt bien vif et nous nous bornerons à mentionner ceux qui, pour les différences plus marquées qu'ils offrent entre eux, méritent qu'on s'y arrête.

C'est l'influence des Van Eyck, combinée avec celle de Memling, que nous retrouvons dans une suite de tableaux ayant fait partie d'une décoration en cinq panneaux (n°s 172-176) peints des deux côtés et qui sur leurs faces intérieures représentent plusieurs épisodes des légendes de saint Georges et de saint Hippolyte. Dans le compartiment supérieur du volet gauche (n° 172 a), nous voyons les parents d'une jeune princesse qui l'accompagnent tout en larmes jusqu'à la porte de leur château pour la livrer à un dragon qui désole la contrée et qui l'a réclamée comme victime, tandis que du haut d'une tour un serviteur jette au monstre un agneau, pour essayer de calmer sa fureur. Le compartiment inférieur (172 b) nous montre saint Hippolyte consolé dans sa prison par le Christ. Les influences des Flamands primitifs sont manifestes dans les expressions et la netteté précise de l'exécution et jusque dans les types des personnages dont le réalisme est cependant un peu vulgaire. Nous serions tenté de relever quelque res-

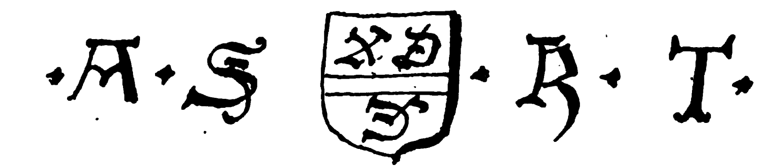


LE CHRIST EN CROIX.

(École de Cologne. — Musée de Cologne, n° 165.) — Dessin de E. Rivoalen.

semblance avec le style de Martin Schongauer dans un *Christ* (n° 165) au long corps émacié, étendu sur la croix, avec une expression de souffrance très pathétique ; les petits anges, volant autour de lui, recueillent pieusement le sang de ses plaies. Au pied de la croix, Madeleine est prosternée en prières, tandis qu'à gauche saint Jean qui soutient la Vierge prête à défaillir forme avec elle un groupe très touchant. La composition est éloquente dans sa simplicité, mais le visage du saint Jean (évidemment un portrait) manque de distinction et le paysage, traité d'ailleurs assez largement, n'est guère, avec son aspect riant, en harmonie avec le caractère de la scène.

La suite des huit tableaux qui, à cause de leur ancien possesseur, sont connus sous le nom de *Passion de Lyversberg*, avait été, nous ignorons pour quel motif, attribuée autrefois à Israël van Meckenem. Nous ne saurions pas davantage y remarquer, d'après le catalogue, l'influence de Memling, et si nous avions à y relever quelque ressemblance, ce serait bien plutôt avec Dirk Bouts. Ces compositions, dont il faut placer la date entre 1463 et 1490, ne brillent, d'ailleurs, ni par l'élégance, ni même par le naturel, bien qu'elles procèdent d'un réalisme assez étroit. Les corps trapus y sont du dessin le plus disgracieux et la laideur des têtes y est extrême. Dans la *Flagellation* (n° 154), panneau qui porte le monogramme assez compliqué que nous reproduisons ici :



les bourreaux qui entourent le Christ s'exercent à rendre la trivialité de leurs visages plus repoussante encore par des grimaces tout à fait ridicules, tirant la langue à leur victime, lui faisant la nique, etc.

Quant au coloris, il est plus brutal et plus impitoyable que le dessin lui-même. Il semble que le peintre n'ait aucune idée de l'harmonie et qu'à l'exemple des sauvages ou des enfants, pour lui un rouge ne soit jamais assez rouge, ni un bleu assez cru. Chaque ton étant ainsi poussé à outrance, sans souci du ton voisin, et chaque forme accentuée à l'excès, on imagine l'effet que peut produire le heurt de ces lignes anguleuses et de ces couleurs indisciplinées.

Quant aux deux tableaux de l'*Autel de Saint-Thomas* (n° 205) et de l'*Autel de la Sainte-Croix* (n° 206), leur auteur est resté inconnu, mais il est facile d'y reconnaître le travail d'un même artiste. On sait d'ailleurs que l'un et l'autre ont été donnés à quelques années d'intervalle, le premier tout à la fin du XVe siècle et le second en 1501 [1], au couvent des Chartreux de Cologne par un patricien de cette ville, le savant juriste Péter Rinck, qui les avait commandés lui-même et payés chacun environ 200 florins d'or. En face de ces peintures aussi farcies d'intentions que dépourvues de naturel, on sent tout le prix de la simplicité dans l'art. Chaque personnage cherche ici à faire son petit effet et sollicite indiscrètement votre attention. C'est une Madeleine à la pantomime expressive, dont les joues sont sillonnées de grosses larmes bien apparentes. Plus loin, une autre Madeleine tenant en main une cassolette s'applique, avec un soin prétentieux, à faire parvenir à leur adresse les parfums qui s'en échappent ; à côté, saint Jean-Baptiste semble un vieux vagabond réduit par la misère à l'état de squelette ; un petit ange, qui tourne la roue d'une vielle, prend les poses épanouies d'un virtuose ; enfin, approchant ses mains des plaies du Christ, — représenté sous la figure d'un bellâtre au teint

1. Ces dates positives permettent même de contredire d'une manière formelle l'attribution à Martin Schongauer de ces deux tableaux et de ceux du même maître que possède le musée de Munich (n°s 630, 631, 632). Schongauer, en effet, était mort à Colmar en 1488. Cette attribution est pourtant affirmée encore dans une étude sur ce dernier peintre, publiée récemment à Vienne par M. A. de Wurzbach.

rosé et aux cheveux roux, — saint Thomas met une affectation puérile à ne lui faire aucun mal. En pareil sujet, ces intentions vulgaires et pesamment appuyées sont tout à fait choquantes. Et notez que, malgré leurs contorsions et leur désir immodéré de se faire remarquer, tous ces personnages se démêlent à peine du fatras des accessoires, — étoffes, broderies, émaux, bijoux, armures, vases précieux, crosses d'évêques surchargées de ciselures ou hérissées d'ornements, — accessoires accumulés par le peintre pour faire valoir l'habileté d'ailleurs très réelle qu'il met à les reproduire [1]. Ajoutez que là aussi les couleurs s'opposent avec violence, que chacune cherche à dépasser l'éclat de sa voisine, et vous comprendrez, en face de ce tapage et de cette confusion, l'impression de fatigue et aussi de monotonie que produit bien vite un art aussi peu réglé.

A quelques différences près, nous relèverions des défauts semblables dans le tableau de la *Mort de la Vierge* (n° 207), composition lourde et péniblement consciencieuse qui date du commencement du XVI[e] siècle. Le même réalisme gauche, les mêmes exagérations dans les attitudes et les expressions s'y unissent à une pareille intempérance de coloris. Aussi ne nous serions-nous pas arrêté à cette œuvre disgracieuse si les deux panneaux qui accompagnent la composition principale n'offraient un intérêt tout particulier à cause des figures des donateurs, des seigneurs et des dames de la famille de Hacqueney, qui y sont représentés, et du fond du paysage sur lequel se détachent ces figures. Ici, du moins, l'imitation de la nature est restée naïve et le talent de l'artiste ne s'est point égaré dans de vaines recherches. Ces portraits que nous avions vus apparaître, timidement d'abord et assez maladroits,

1. Si le goût réprouve ces entassements de détails multipliés, l'archéologue et l'historien lui-même y trouveraient, en revanche, à raison surtout du fini remarquable de leur exécution, des indications positives sur le costume, le mobilier, la manière de vivre, ainsi que sur l'état d'avancement des diverses industries de cette époque.



BARTHÉLEMY DE BRUYN. — PORTRAIT D'ARNOLD DE BROWILLER.

(Musée de Cologne, nº 356.) — Dessin d'Eugène Brossé.

au début de l'école, ont acquis peu à peu une véritable valeur et contrastent heureusement avec les compositions qui les encadrent. Ce n'est pas qu'on n'y remarque encore quelques duretés, des contours trop sèchement découpés et une absence presque complète de modelé; mais le dessin correct et serré de près rend avec justesse les traits caractéristiques de la physionomie. On sent qu'au lieu de s'épuiser dans des efforts qui dépassent ses forces, cet art maintenant si guindé trouverait dans une étude plus attentive des formes humaines l'emploi le plus efficace de son activité, qu'il y gagnerait cette instruction plus haute qui lui manque pour traverser la crise où il est engagé et atteindre sa pleine émancipation.

Mais ce suprême honneur ne devait pas lui être réservé. Il semble pourtant avoir eu conscience du but; il a même été tout près d'y toucher, grâce au talent d'un peintre trop peu connu, et qui restera le dernier représentant de cette école rhénane, nous voulons parler de Barthélemy De Bruyn. On n'a pu découvrir si cet artiste était originaire de Cologne, mais il est avéré qu'il y a passé la plus grande partie de son existence. La première mention que M. Merlo ait relevée à son égard dans les archives de la ville remonte au 17 septembre 1533, jour où il acquit précisément les deux mêmes maisons qu'avait autrefois possédées maître Stephan. Comme ce dernier encore, De Bruyn fut par deux fois appelé au conseil de la ville en 1550 et en 1553; mais, plus heureux que son devancier, il conserva jusqu'à la fin de sa vie l'aisance et la considération qu'il s'était acquises; on retrouve même, après sa mort, deux de ses fils élevés à la dignité de sénateurs. La réputation du peintre s'était répandue dans toute la contrée environnante et on peut voir dans plusieurs églises de Cologne ou des bords du Rhin, à Xanten et à Essen notamment, des compositions importantes où il fait preuve d'un goût et d'une ampleur de style qui manquent complètement à ses prédécesseurs. C'est à la pratique du portrait que De Bruyn a dû ces qualités

et parmi les nombreux ouvrages de ce genre que possède le musée de Cologne quelques-uns sont tout à fait remarquables. Tels sont, entre autres, les portraits de deux époux (nos 364 et 365); celui d'un jeune homme vu de face (n° 380), qui dans ses petites dimensions montre une exécution à la fois très fine et très large, et surtout celui (n° 366) d'une femme vêtue d'une sorte de costume monacal, blanc et noir. Cette commère à double menton se présente à nous dans une attitude béate, les mains croisées sur le ventre; mais l'expression malicieuse de ses yeux s'accorde avec une légère moue des lèvres pour donner un piquant démenti à la placidité de ce pâle visage qui se détache très franchement sur un fond bleu. Signalons enfin, comme le meilleur de tous, malgré sa carnation un peu trop rouge, le portrait d'Arnold de Browiller, en costume de bourgmestre de Cologne, excellente peinture datée de 1535, d'un aspect simple et grave, d'un dessin irréprochable et d'une grande finesse de travail. En présence de telles œuvres, on comprend l'honneur que, plus d'une fois, l'on a fait à De Bruyn de le confondre avec Holbein [1]. Ajoutons cependant qu'à y regarder d'un peu près, même pour ses productions les plus accomplies, cette confusion ne saurait être faite. Le modelé chez De Bruyn reste toujours effacé, la coloration manque d'éclat et le dessin lui-même, si consciencieux qu'il soit, n'atteint jamais la puissance avec laquelle Holbein marque d'un trait si pénétrant le caractère de ses personnages et fait de chacun de ses portraits une création inoubliable.

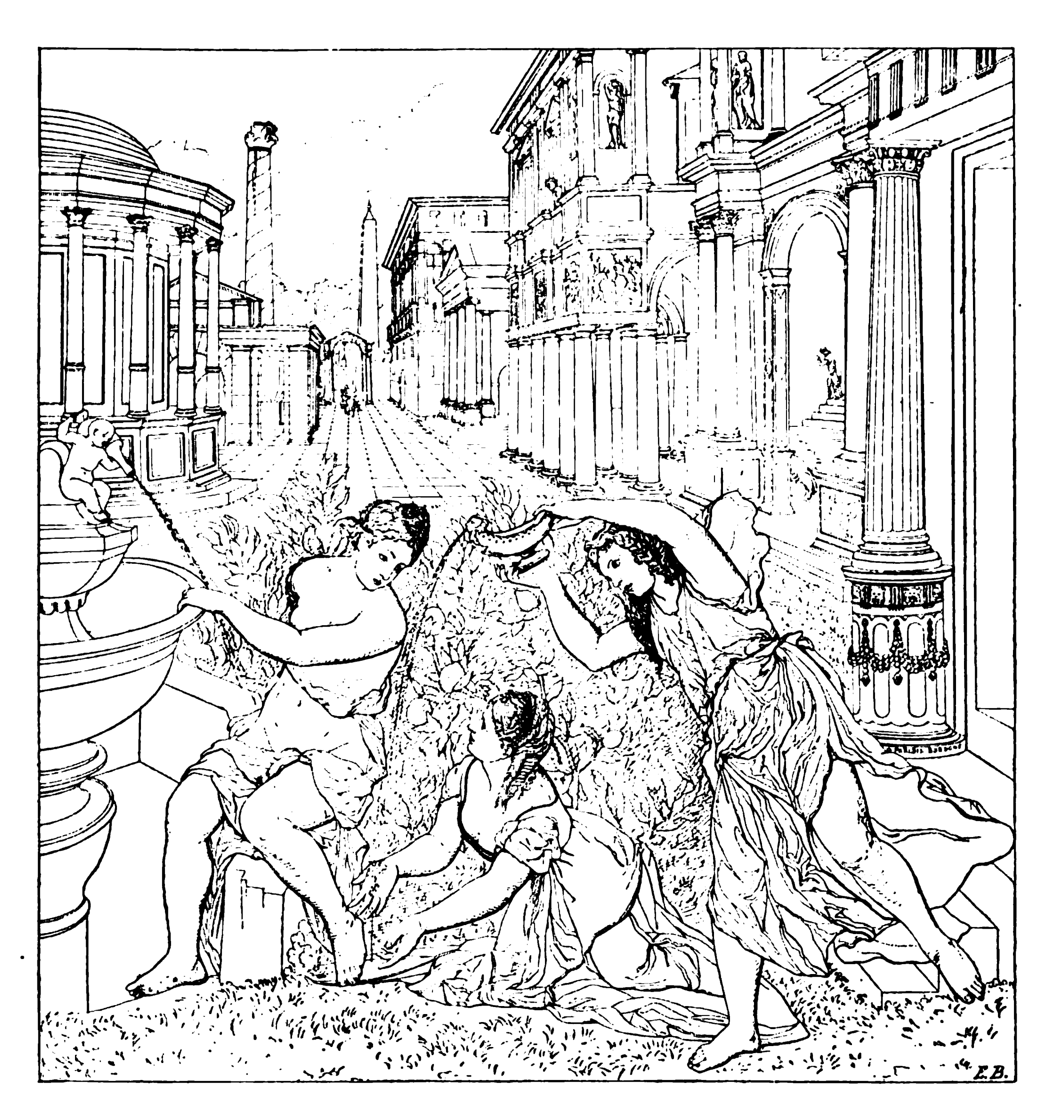
Avec Barthélemy De Bruyn l'école de Cologne a cessé d'exister, mais depuis quelque temps déjà le mouvement de l'art germanique s'était reporté vers les deux villes de Nuremberg et d'Augsbourg où il venait d'atteindre avec Dürer et Holbein sa plus haute illustration. Le dernier de ces maîtres n'est pas représenté au musée de Cologne, et

1. Bürger, dans le récit succinct qu'il donne de sa visite au musée de Cologne (*Revue germanique* du 24 février 1861), attribue, en effet, à Holbein tous ces portraits de De Bruyn.

Dürer n'y figure qu'avec deux tableaux assez insignifiants. L'un d'eux, la *Vierge avec l'Enfant Jésus,* est une œuvre très détériorée dont l'attribution nous paraît plus que douteuse. Quant à l'autre, le *Fifre et le Joueur de tambour* (n° 522), il a fait autrefois partie de l'ensemble connu sous le nom de *Retable de Jabach* et dont les autres panneaux sont aujourd'hui dispersés[1]. A voir les types et les tournures de ces deux personnages, on ne s'aviserait jamais d'y reconnaître des amis de Job qui insultent à son malheur. Leur vulgarité s'accorde si peu avec le caractère d'un tel sujet que bien plutôt on les prendrait pour des musiciens ambulants qui s'évertuent à gagner quelque menue monnaie. Le dessin d'ailleurs est bien celui de Dürer, à la fois naïf et tourmenté, un peu sec dans sa fermeté; mais quant à la couleur, quoique assez brillante, surtout dans les vêtements, elle n'a pas grande consistance, et le panneau à peine couvert laisse partout visible le trait de plume qui cerne les contours. Enfin, nous aurons épuisé l'école allemande en signalant à côté d'un *Enfant Jésus* de Cranach, assez laid dans sa nudité, une *Marie-Madeleine*, au milieu d'un paysage d'une riche tonalité, et d'une exécution plus fine qu'on ne la trouve d'ordinaire chez ce peintre.

L'école italienne ne compte guère au musée de Cologne. Sauf une petite *Madone* de Francia, d'un sentiment suave et pur, et quatre études lestement brossées par Paul Véronèse pour son tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*, nous n'y voyons plus qu'une *Bethsabée* de Pâris Bordone qui mérite d'être citée. Ce dernier tableau, qui provient de la galerie du cardinal Fesch, a subi d'assez graves dommages; mais l'œuvre est importante et le corps de la baigneuse, peint de grandeur naturelle, ne manque ni de beauté ni d'élégance. La composition, il est vrai, est assez bizarre, et l'étalage que la dame fait ainsi de ses

1. Le musée de Munich possède deux autres fragments de ce retable, et le pendant du tableau de Cologne, *Job injurié par sa femme,* appartient au musée de Francfort.



PARIS BORDONE. — BETHSABÉE.

(Musée de Cologne, n° 811 a.) — Dessin d'Eugène Brossé.

charmes sur une place publique entourée de monuments et de portiques n'est pas pour donner une haute opinion de sa pudeur. Mais il ne faut pas, nous le savons, chicaner sur ce point les Vénitiens qui, habitués à prendre toutes leurs aises, ne s'embarrassent des vraisemblances qu'autant qu'elles s'accordent pour eux avec les exigences pittoresques du décor et de la mise en scène.

Nous aurions quelque droit de protester contre l'accumulation de détestables peintures inscrites pêle-mêle au compte de l'école française. Il y a dans ce ramassis d'œuvres sans nom des pauvretés de tous les pays, et l'hospitalité qu'elles ont trouvée dans une des salles du musée leur a été un peu trop facilement accordée pour être bien honorable. D'une manière générale d'ailleurs, nous croyons qu'il conviendrait d'éliminer de cette collection un assez grand nombre de toiles insignifiantes ou même tout à fait mauvaises qui fatiguent sans profit l'attention des visiteurs. Les musées ne sont point des hôpitaux où il faille recueillir tous les disgraciés et les éclopés de l'art du passé, et il y a intérêt, croyons-nous, à élever progressivement leur niveau par un triage intelligent, plutôt qu'à chercher à grossir, vaille que vaille, le nombre des œuvres qu'ils renferment.

L'école flamande primitive n'est pas représentée au musée de Cologne. Après la glorieuse époque des Van Eyck et de leurs successeurs immédiats, cette école avait peu à peu décliné ; comme celle de Cologne, elle semblait même menacée de s'éteindre. Ce n'était là cependant pour elle qu'un effacement momentané, après lequel elle devait, avec Rubens, briller de son plus vif éclat. Par une curieuse coïncidence, Cologne, qui avait été le berceau de la peinture allemande, devait aussi être associée à cette renaissance de l'art dans les Flandres. Pendant longtemps même, on a pu croire que Rubens y avait vu le jour. S'il est aujourd'hui à peu près certain que l'honneur de lui avoir donné naissance appartient à la petite ville de Siegen, c'est à Cologne

du moins que se sont écoulées les dix premières années du grand peintre. Lui-même aimait à se rappeler ce souvenir [1] auquel toute sa vie il se montra attaché. Outre les œuvres qui lui sont attribuées, le musée de Cologne possède d'Otto Van Veen, son maître, un petit tableau qui suffirait à nous convaincre de la banalité et de la molle fadeur de ce talent semi-italien et semi-flamand. C'est une de ces nombreuses allégories auxquelles s'est complu Van Veen, sans chercher beaucoup, sans parvenir jamais à y mettre grande originalité. Celle-ci, dont la donnée n'a rien de bien nouveau, nous montre un jeune homme hésitant entre les tentations d'une vie sensuelle et les charmes plus austères de l'étude et de la vertu. L'hésitation, cette fois, semble permise, car de part et d'autre les séductions qu'a imaginées Van Veen paraissent assez minces. Ce jeune homme est excusable et la devise un peu pédante dont ce peintre bel-esprit a voulu l'accabler : « Inconsultae Juventutis typus », n'accuse que son œuvre seule. Quelle que soit sa faiblesse, — et ce n'est cependant pas là une des moindres productions de Van Veen, — il serait peu équitable de n'attribuer à celui-ci aucune influence sur le talent de Rubens. La facilité de la composition et une certaine élégance dans la représentation du nu que montre cette allégorie étaient alors en Flandre choses bien nouvelles et dont l'illustre élève de Van Veen a dû faire assurément son profit. Sans doute aussi, les conseils et l'exemple de son maître ont pesé de quelque poids dans sa détermination de visiter l'Italie, et il n'est pas besoin d'insister sur l'importance capitale que cette détermination a exercée sur le développement de son talent.

La grande toile des *Stigmates de saint François*, qui se recommande du nom de Rubens, a décoré longtemps l'autel principal de l'église des Capucins, à Cologne. C'est une répétition, avec quelques légères

1. Lettre à George Geldrop (25 juillet 1637), à propos de la commande du *Crucifiement de saint Pierre*. Lettres inédites de Rubens publiées par Gachet.

variantes, de la composition qui, après avoir appartenu à l'église des Récollets de Gand, se trouve aujourd'hui au musée de cette ville. Le tableau de Cologne est assez médiocre; les têtes des anges, le visage du Christ et son corps auquel sont attachées des ailes de forme bizarre, ont une mollesse de facture et une froideur de coloris qui dénotent la main d'un élève. En dehors du musée, à l'église Saint-Pierre, où, suivant une tradition, du reste assez peu justifiée, Rubens aurait été baptisé, nous pourrions mieux apprécier ce que vaut l'exécution du maître, à quel point elle est personnelle, quels contrastes, quel facile et superbe entrain elle comporte, à quelle éloquence elle arrive! Ce *Crucifiement de saint Pierre*, une des œuvres les plus saisissantes de Rubens, a toute la fougue et tout l'éclat qui manquent au *Saint François*. La *Sainte Famille* du musée de Cologne n'est pas non plus un ouvrage dont il serait prudent d'affirmer l'authenticité, et, s'il est véritablement sorti de l'atelier du maître, il est plus que probable que sa part de collaboration y est assez restreinte. Cette *Sainte Famille*, à ce qu'on croit, a fait partie de l'ancienne collection d'un riche banquier originaire de Cologne, Eberhard Jabach, le célèbre amateur auquel notre Louvre doit un grand nombre de ses chefs-d'œuvre les plus précieux [1].

1. Outre l'hôtel qu'il possédait à Paris, rue Saint-Merri, et dans lequel il avait entassé des merveilles de toute sorte (entre autres les acquisitions faites par lui à la vente des collections de Charles Ier), Jabach s'était fait construire à Cologne, sur les dessins de l'architecte français, Jacques Bruand, une maison qui existe encore (Sternengasse, n° 10), et où Marie de Médicis mourut le 3 juillet 1642. Cette maison contenait aussi un grand nombre d'œuvres d'art qui n'avaient pas été comprises dans la cession à laquelle Jabach dut se résoudre vers 1670, par suite du mauvais état de ses affaires. Parmi les œuvres qu'il put ainsi conserver se trouvaient probablement les deux portraits, peints par Van Dyck et par Ph. de Champaigne, dont nous parlons plus loin, et certainement aussi le grand tableau de Le Brun, qui représente le financier entouré de sa famille. Ce tableau, aujourd'hui au musée de Berlin, se voyait encore dans la maison de la Sternengasse à la fin du siècle dernier. Jabach avait servi d'intermédiaire pour plusieurs commandes faites à divers artistes, et lui-même avait acheté le *Crucifiement* de Rubens pour l'église Saint-Pierre. Le catalogue des peintures et celui des dessins du Louvre contiennent d'intéressants détails sur la vente des collections de Jabach à Louis XIV, vente opérée par l'entremise de Colbert.

Quatre études de Van Dyck d'après un nègre du plus beau noir, réunies sur une même toile et enlevées avec la verve et la facilité élégante qui lui appartiennent, accompagnent un autre tableau beaucoup plus important attribué aussi à l'élève de Rubens. C'est un grand *Portrait de Jabach,* dont le peintre fut l'ami. Le fameux financier, assis auprès d'une vigne, dont le feuillage commence à jaunir, est vu de face, revêtu d'un costume noir à crevés blancs. Son air est décidé, mais avec ses gros traits et ses lèvres épaisses, son visage paraît assez vulgaire. L'artiste d'ailleurs s'est rattrapé, sur les mains de son modèle, du manque de distinction de sa figure, et ces mains sont d'une élégance accomplie. Dans un autre portrait de Jabach peint vers la même époque par Ph. de Champaigne et placé tout à côté, nous pouvons, à la similitude des deux images, constater que leur ressemblance est fidèle. Mais, si l'on peut admettre, à la rigueur, que le premier de ces deux portraits soit en effet de Van Dyck, il faut bien avouer aussi, dans ce cas, qu'il n'est pour lui que de qualité fort ordinaire. Au contraire, à force de correction et de sincérité, Champaigne, cette fois, s'est surpassé. Ajoutons, pour épuiser cette iconographie de Jabach, que, malgré l'affirmation du catalogue, nous ne retrouvons aucunement ses traits dans une tête de Rigaud (n° 909) qui passe pour le représenter. Il est difficile, il est vrai, de reconnaître un type sous le débordement de graisse qui a envahi et déformé ce visage de vieillard; mais cet embonpoint même est en contradiction avec l'apparence qu'offre Jabach dans le grand portrait de Berlin où Le Brun nous le montre également dans un âge assez avancé, et plutôt amaigri qu'engraissé.

Le *Prométhée* de Jordaens est un grand et solide gaillard, au teint sanguin, à la forte encolure, qui, renversé dans une attitude violente, braille à pleine bouche et se démène comme un diable pendant qu'un aigle lui dévore les entrailles. Avec un tel peintre, il ne faut

pas être trop exigeant en fait de noblesse et de correction mythologiques. Ce sont là les moindres de ses soucis, et, à défaut du vautour traditionnel, cet aigle, que sans doute il avait sous la main, a dû inspirer l'idée du tableau. Probablement même, c'est l'ami Snyders qui, avec son talent habituel, a peint l'oiseau dont les ailes largement déployées traversent toute la toile. Quant au *Prométhée*, quelque portefaix d'Anvers en a fourni le modèle et Jordaens, en le copiant, s'est bien gardé d'atténuer sa vulgarité. Mais le peintre a mieux à nous offrir au musée de Cologne et deux grands portraits que nous y trouvons peuvent compter parmi les meilleurs de son œuvre. Ils ont tout à fait bon air, ces deux vieux époux, robustes encore et de belle prestance, dans un costume noir, à la fois simple et élégant. La femme, une Flamande au teint fleuri, au regard bienveillant, parée de ses plus beaux bijoux, — des boucles d'oreilles, des bracelets et un collier de perles, — sourit de sa bouche aimable et vermeille, tandis que son mari ne se fait pas faute d'égayer le temps de sa pose avec un joli vin clair versé dans une coupe de cristal placée à portée de sa main. Le brave homme est déjà bien coloré et le rideau rouge sur lequel se détache sa face rubiconde ajoute encore des reflets de pourpre au vermillon assez inquiétant de ses joues. Avec ce cou trop court et ce tempérament d'apoplectique, il serait temps pour lui de s'observer davantage. Jordaens avait trouvé là modèles à son gré et l'entrain, la bonne humeur et la crânerie de son pinceau ont pu se donner carrière dans ces sincères images. On regrette en leur présence que l'artiste ne se soit pas plus fréquemment appliqué à ces vivantes représentations de la nature, au lieu de multiplier à l'excès les scènes mythologiques ou sacrées, d'un goût toujours douteux, dans lesquelles trop souvent il s'est égaré.

Nous aurons fini avec les Flamands en signalant après le *Savetier et sa femme*, ouvrage assez médiocre de David Ryckaërt, un délicieux



VAN DYCK. — PORTRAIT D'EBERHARD JABACH.

(Musée de Cologne, n° 624.) — Dessin d'Eugène Brossé.

8

petit tableau de D. Teniers acheté en 1868 à la vente de la marquise de Rodes. Il s'agit, comme chez Jordaens, d'un vieux ménage, mais ce sont cette fois de pauvres paysans, bien propres d'ailleurs et tous deux occupés à dévider de la laine dans leur chaumière. Le rouet, la quenouille, les pots, tout le modeste mobilier de ce couple rustique sont traités, vous le pensez bien, avec la vivacité spirituelle que Teniers sait mettre à ces menus détails. Mais les personnages ne sont pas ici, comme il lui est arrivé maintes fois, sacrifiés aux accessoires, et il y a dans les physionomies de ces deux vieillards, dans l'aide affectueuse qu'ils se prêtent mutuellement, quelque chose d'imprévu et de touchant et comme une pointe de sentiment que le peintre n'a pas eu souvent occasion d'exprimer dans les bouges équivoques et les distractions assez grossières qui forment ses données les plus familières. Ajoutez que la conservation de cette petite peinture est si excellente, qu'elle semble faite d'hier et qu'on y goûte dans tout son piquant l'esprit de la touche, et dans toute sa fleur le charme d'une harmonie sobre et distinguée où les gris, qui dominent, sont relevés çà et là par quelques tons bleus répartis avec un à-propos exquis.

Malgré plusieurs acquisitions récentes et qui ne figurent même pas encore toutes au catalogue, l'école hollandaise ne brille à Cologne ni par le nombre, ni par l'importance de ses œuvres.

Nous ne nous y arrêterons pas longtemps, car les maîtres de cette école se trouvent représentés d'une manière plus complète et plus remarquable dans les autres musées de l'Allemagne. Contentons-nous donc de signaler quelques-unes de leurs productions les plus saillantes.

Parmi les précurseurs de Rembrandt ou parmi ceux de ses contemporains qui ont échappé à son influence, nous rencontrons d'abord Moreelse avec le portrait d'une dame de la famille Van Elburgh (n° 611), un peu froid, mais, comme d'ordinaire, consciencieux et

correct. Un autre portrait de femme, par Mierevelt (nº 608), et dont nous donnons ici la date et la signature :

M. Mierevelt. A° 1633. ft.

nous montre un des bons exemplaires de ce talent assez inégal et qui trop souvent a compromis des qualités très réelles par la hâte d'une fabrication excessive. Le peintre, cette fois, s'est appliqué ; il a poussé plus loin et avec un soin plus délicat l'étude de ce gracieux visage qui, encadré par ses cheveux blonds et par une large fraise blanche, s'enlève doucement sur le gris du fond. La peinture, d'une pâte plus abondante, les carnations plus fraîches et la finesse du dessin montrent ce que vaut Mierevelt quand il ne cède pas à ses instincts intéressés.

C'est aussi parmi les Hollandais qu'il faut ranger, à cause de sa naissance et de sa première éducation, un peintre qui a longtemps vécu en Angleterre, Janssen van Ceulen, dont nous trouvons ici deux grands portraits de belle tenue, avec ces physionomies un peu féminines, ces yeux brillants et cet air de distinction accomplie qui le font reconnaître de loin. Van Ceulen devait plaire à l'aristocratie anglaise dont il a été l'un des peintres attitrés, et Van Dyck, à côté de qui il a travaillé, n'a pas laissé, on peut s'en convaincre, d'exercer quelque influence sur son talent. L'exécution chez lui est cependant très personnelle ; elle est même assez uniforme. On trouve charmants ses portraits quand on les rencontre dans quelque musée ; mais ils semblent à la longue de complexion un peu débile et l'aspect de ces visages qu'on croirait tous appartenir à une même famille finit par paraître monotone. Van Ceulen n'a pas le sens de la vie qui distingue les grands portraitistes et qui leur permet de mettre nettement en relief avec leurs contrastes l'infinie variété des tempéraments humains.

Un peintre dont les œuvres sont rares et qui, pour ce seul motif, ne jouit pas de toute la réputation qu'il mérite, c'est Gerritsz. Cuyp, le père du célèbre Albert. Le musée de Cologne possède de lui deux tableaux. Le premier en date — il est signé et porte le millésime de 1638 — nous montre deux bambins de figure souriante, le frère et la sœur, assis au milieu de la campagne et caressant un agneau. La petite fille, couronnée de roses d'églantier, de boutons d'or et de muguets, est vêtue d'une robe bleu clair à liseré d'or. Son frère, plus âgé qu'elle, porte une houppelande violette garnie de fourrures. Sans doute, à en juger par le costume, ce sont des enfants de riche famille, et le peintre a pris soin d'inscrire minutieusement au-dessous de chacun d'eux leur âge, avec le nombre exact des années et des mois. Un jeune chien et deux petites houlettes sont placés auprès des deux bambins et, au fond de la prairie où ils sont assis, on aperçoit deux petites vaches très correctement indiquées, et que le livret a grand tort d'attribuer à Albert Cuyp, puisque son père était lui-même un peintre de paysage et d'animaux fort habile. Gerritsz. Cuyp a d'ailleurs au musée de Cologne une œuvre plus importante, le *Portrait d'un vieillard*, saine et vigoureuse peinture, avec sa signature et sa date :

JG cuÿp. fecit. Ao. 1643.

modelée franchement, en pleine pâte, et nuancée par des dégradations très délicates. Les luisants des carnations y sont indiqués avec une justesse si étonnante qu'on croirait voir les palpitations et la moiteur même de la vie.

En l'absence de Rembrandt, voici d'un de ses contemporains, L. Bramer, l'étude d'un homme vêtu de noir et coiffé d'une toque qui

projette sur son visage une ombre colorée. L'œuvre est-elle antérieure à Rembrandt, ou plutôt ne dérive-t-elle pas du maître ? Il serait intéressant de le savoir. Nous n'avons pas d'ailleurs une confiance illimitée dans cette attribution et nous ne serions pas non plus très disposé à garantir la paternité de C. Fabritius pour un autre portrait peint en plein soleil (n° 664 a), étude assez curieuse à cause de la franchise de l'effet et de la puissance des intonations. Le costume, d'un violet intense, et le visage pâle, avec ses lèvres roses et ses grands yeux au regard profond, sont traités d'une manière très remarquable au point de vue du clair-obscur. Fabritius — si c'est bien en effet de lui qu'il s'agit ici — était à bonne école, mais sur lui, comme sur tous ses autres élèves, Rembrandt a exercé une influence trop directe et trop absolue pour qu'on s'intéresse beaucoup à leurs tentatives. Le talent du maître est si personnel, il s'imposait avec un tel ascendant, qu'il a complètement éteint leur originalité. C'est par les côtés extérieurs qu'ils l'imitent, mais il conserve vis-à-vis d'eux toute la supériorité de son génie inventif, et même dans leurs meilleurs ouvrages ils ont l'air de le copier. En face de la *Vocation de saint Mathieu*, de Koninck, malgré l'élégance et le charmant fini de cette petite toile, on ne songe guère qu'à Rembrandt, tant les emprunts y sont évidents. Le grand tableau de Gerbrand van den Eeckhout, *Esther et Assuérus*, peut-être la plus importante de ses œuvres, fait aussi tout l'effet d'une réminiscence. On serait injuste pourtant de ne point s'y arrêter, car, si on ne se laisse rebuter ni par la singularité des costumes, ni par la dimension de ce turban qui donne à Assuérus l'apparence d'un Turc de carnaval, l'impression de la scène est vraiment saisissante. La figure persuasive d'Esther se plaignant à son époux, le regard interrogateur et soupçonneux qu'Assuérus fixe sur Aman, le trouble de celui-ci, la diversité des sentiments qui agitent ces trois personnages et l'unité vraiment pathétique de l'action arrivée à ce moment

décisif, tout ici, dans les attitudes et l'expression des visages, atteste un sens de la composition très supérieur à ce que d'ordinaire on rencontre chez les élèves de Rembrandt. Il n'en est guère assurément pour s'être approché aussi près du maître, pour avoir su, avec un pareil succès, s'approprier ses intonations mystérieuses, l'éclat de ses carnations et l'accompagnement de tons sourds et ambrés qu'il excelle à leur donner.

Si autour de Rembrandt il était bien difficile d'échapper aux séductions de son génie, l'art de la Hollande présentait pourtant alors la plus rare réunion de talents originaux. Dans ce domaine nouveau où s'exerçait leur activité un grand nombre d'entre eux ont laissé leur trace, et la liste est longue et glorieuse de tous les peintres qui ont honoré cette époque. On ne le soupçonnerait guère au musée de Cologne où, en l'absence de maîtres tels que Terburg, Metzu, Pierre de Hooch et Van der Meer, la peinture de genre n'est représentée que par des artistes d'ordre bien secondaire et des œuvres assez peu importantes. La *Cuisinière,* occupée à écailler un poisson, sans avoir l'intérêt habituel des tableaux de Quirin van Brekelenkam, nous offre cependant, sous le rapport de l'exécution, un des meilleurs spécimens du talent de cet artiste qui, pour son fin sentiment de coloriste et d'observateur, nous paraît, toutes proportions gardées, une sorte de Chardin hollandais.

Le paysage, qui a été la grande découverte de l'école néerlandaise et l'un de ses titres de gloire les moins contestables, n'est guère mieux représenté que le genre. Les grands noms font aussi défaut et nous nous contenterons de signaler brièvement un *Torrent,* d'Everdingen, jolie ébauche d'une donnée chère à ce peintre; une petite *Marine,* de Pierre Molyn, dont l'harmonie grise et mélancolique rappelle des compositions analogues de Van Goyen et de S. De Vlieger; et enfin deux petites toiles récemment acquises et enregistrées toutes deux sous le nom de Van der Meer, bien qu'elles accusent entre elles des

différences assez notables. Pour l'une, l'attribution est certainement justifiée, et les végétations d'un vert bleuâtre, les terrains franchement empâtés de ces dunes au bas desquelles se déroule une plaine immense, coupée çà et là par quelques clochers et traversée par des cours d'eau qui s'entre-croisent, rappellent bien, pour le sujet et pour l'exécution, d'autres paysages signés par le peintre de Harlem et dont on retrouvera les analogues dans les galeries de Brunswick et de Berlin (n°s 709 et 810 d). L'autre paysage, sur lequel nous n'avons pas non plus découvert trace de signature, est d'une exécution et d'une poésie bien supérieures. Le motif est cependant des plus simples : un grand ciel menaçant qui remplit les deux tiers de la toile, et, au-dessous, un canal bordé de quelques arbres et de pauvres maisons. Mais cette donnée élémentaire a été rendue saisissante par la justesse de la lumière, par la profondeur et la force qu'aux approches de l'orage cette lumière prête aux colorations du paysage. Ce n'est point à Van der Meer d'ailleurs qu'il convient d'attribuer ce tableau, mais bien plutôt à son quasi-homonyme J. Vermeer de Delft, l'auteur du puissant paysage du musée de la Haye et de cet étonnant *Tripot* de la galerie de Dresde, son chef-d'œuvre incontestable.

En résumé, la réunion des tableaux de l'école allemande primitive constitue, on le voit, le principal intérêt du musée de Cologne, et, nulle part ailleurs, on ne pourrait aussi bien étudier cette école. Une telle étude a son prix et nous ne croyons pas qu'on lui ait accordé jusqu'ici toute l'attention qu'elle mérite. Sans même parler de l'influence que cette école a pu exercer sur le développement de l'art, la valeur esthétique d'un peintre tel que maître Stephan est tout à fait de premier ordre et le *Dombild* nous paraît un de ces purs chefs-d'œuvre en face desquels quiconque cherche dans une création artistique l'accord de la beauté et de l'expression ne saurait demeurer indifférent. La grâce exquise qu'on y admire est chose rare en Allemagne et, après

maître Stephan, Martin Schongauer seul a eu ce charme de sentiment et d'exquise poésie. Pendant le séjour que ce dernier fit à Cologne il y a certainement vu les œuvres de Lothner, et il n'est pas douteux pour nous qu'il en a largement profité. En parcourant l'œuvre gravé du maître de Colmar, cette influence nous a semblé tout à fait manifeste. Plus tard, on pourra admirer chez Dürer le génie de l'invention, la science et la prodigieuse habileté du dessinateur; Holbein, de son côté, montrera cette pénétration du caractère individuel et cette sincérité puissante qui font de lui un portraitiste incomparable. Mais ni l'un, ni l'autre, dans leurs compositions, n'atteindront la candeur suprême avec laquelle le grand artiste de Cologne a su clairement exprimer les aspirations des âmes religieuses dans leurs élans les plus tendres et les plus purs.



CATALOGUE ALPHABÉTIQUE

DES

TABLEAUX DE PEINTRES ANCIENS

EXPOSÉS AU MUSÉE DE COLOGNE

(Les désignations et les numéros portés ici sont ceux mêmes du catalogue du Musée de Cologne (édition de 1877). L'astérisque placé en regard de certains tableaux indique qu'il en a été parlé dans la notice consacrée à ce Musée et le chiffre placé à la suite renvoie à la page de cette notice où il en est question.)

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Aachen, Jean van	447	Résurrection de Lazare.
—	448	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	449	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	450	Portrait du bourgmestre J. Broelmann.
Allegrini, Franz.	833	Mariage de la Vierge.
Ancienne École de Cologne (vers 1450)	147	Le Calvaire.
—	148-150	Triptyque. Le Christ sur la croix, entouré de la Vierge et des Saints.
Ancienne École de Cologne (vers 1490)	159-163	Triptyque. Déposition de la croix, et sur les volets extérieurs : L'Annonciation.
—	164	Le Christ sur la croix.
—	* 165	Le Christ sur la croix. (Voir page 44).
—	166	Saint Damien, saint Côme et saint Pantaléon.
—	167	L'Arche d'alliance et l'Annonciation.
—	168	La Présentation au Temple et la Transfiguration.
—	169	Dieu le Père, ayant à ses pieds le Christ et la Vierge Marie.
—	170	Le Christ sur la croix.
—	171	Sainte Claire de Sienne.
—	* 172-176	Grand tableau d'autel en cinq panneaux représentant les légendes de saint Georges et de saint Hippolyte. (Voir page 42).
—	177	Vision de saint Jean l'Évangéliste.
—	178	Le Jugement dernier.
—	179	Sainte Anne.
—	180	L'Annonciation.
—	181	Les Saints enfants composant la famille du Christ.
—	182	Glorification de la Vierge.
—	183	La Vierge sur un trône, entourée de Saints.
—	184	Le Jugement dernier.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Ancienne École de Cologne (vers 1490)	185	Le Christ apparaissant à Madeleine.
—	186	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	187	Sainte Marie l'Égyptienne.
—	188	La Salutation angélique.
—	189-190	L'Annonciation.
—	191	Le Sauveur du Monde.
—	192	Saint Ægidius.
—	193-194	Deux des Rois Mages.
—	195	L'Arrivée des Rois Mages.
—	196	La Messe de saint Grégoire.
—	197-198	Saints et Saintes.
—	199	Mariage mystique de sainte Catherine.
—	200	Triptyque : Sainte Barbe, sainte Dorothée et saint Bruno.
—	201	L'Ensevelissement du Christ.
Ancienne École de Cologne (de 1490 à 1520)	202-204	Triptyque de l'autel de saint Sébastien.
—	208	Le Christ sur la croix.
—	209	La Sainte Trinité.
—	210	Le Christ sur la croix.
—	211	Martyre de sainte Ursule.
—	212	Martyre des dix mille Saints.
—	213	Scènes de la vie de sainte Élisabeth.
—	214	Martyre de saint Félix.
—	215-216	L'Annonciation.
—	217	Saint Christophe.
—	218	Saint Roch.
—	219	Martyre de sainte Ursule.
—	220	L'Annonciation.
—	221	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	222	L'Annonciation.
—	223	La Nativité.
—	224	L'Adoration des Rois Mages.
—	225	Ecce Homo.
—	226	Saint Louis de Toulouse.
—	227	Saint Bonaventure.
—	228	L'Invention de la Sainte Croix.
—	229	Pietà.
—	230-232	La Vierge et l'Enfant Jésus avec deux donateurs à genoux.
—	233	Légende de saint Bruno.
—	234	Le Christ sur la croix.
—	235	Le Christ sur la croix.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Ancienne École de Cologne (de 1490 à 1520)	236	Ecce Homo.
	237-238	L'Annonciation.
—	239-240	L'Annonciation.
—	241-242	La Nativité et l'Adoration des Rois Mages.
—	243	La Vierge en prières.
—	244	Le Bon Pasteur.
—	245	L'Adoration des Rois Mages.
—	246	Le Christ sur la croix.
—	247-248	Saint François d'Assise et sainte Claire.
—	249	Le Christ devant Pilate.
—	250	Le Christ devant Pilate.
—	251	La Sainte Trinité.
—	252	La Messe de saint Grégoire.
—	253	L'Adoration des Rois Mages.
—	254	Moïse recevant les Tables de la Loi.
—	255	Élie emporté au ciel sur un char de feu.
—	256-257	Deux Évêques.
—	258	Le Chemin de Damas.
—	259	Saint Jérôme en prières.
—	260-261	L'Annonciation et la Nativité.
—	262	L'Enfant Jésus dans le Temple.
—	263	Déposition de la croix.
—	264	Triptyque. Au centre : la Vierge avec l'Enfant Jésus ; de chaque côté : Sainte Barbe et Sainte Catherine.
—	265-266	Mariage mystique de sainte Catherine.
—	267	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
—	268	L'Ange Gabriel.
—	269	Sainte Élisabeth et la Vierge.
—	270	L'Adoration des Rois Mages.
—	271	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
—	272	La Sainte Trinité.
—	273	La Fuite en Égypte.
—	274	L'Annonciation.
—	275	Repas chez un pape.
—	276	L'Adoration des Rois Mages.
—	277-278	Saint Jean et saint Georges.
—	279	Pietà.
—	280	La Vierge en prières.
—	281	Saint Michel archange.
—	282	Mater dolorosa.
—	283	Le Sauveur du Monde.
—	284	La Vierge lisant.
—	285	Le Baiser de Judas.
—	286	La Résurrection.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Ancienne École de Cologne (de 1490 à 1520)	287	Sainte Ursule s'embarquant en Angleterre.
	288	Le Christ dépouillé de ses vêtements.
—	289	Saint Christophe.
—	290	L'Ange Gabriel.
—	291	La Mise au tombeau.
—	292	Le Christ succombant sous la croix.
—	293	Sainte Catherine et sainte Barbe.
—	294	Sainte Ursule, sainte Marguerite, sainte Cécile et sainte Lucie.
—	295	Ecce ancilla Domini.
—	296	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	297	La Crucifixion.
—	298	Scènes de la Passion.
—	299	Le Calvaire.
—	300	Sainte Ursule exhortant ses compagnes.
—	301	Le Christ sur la croix.
—	302	Le Christ sur le Calvaire.
—	303	Triptyque. Au centre : Scènes de la Passion ; de chaque côté : Saint Georges et Sainte Madeleine.
—	304	La Vierge et saint Jean.
—	305-307	Triptyque. Au centre : La Vierge avec saint Joseph et les bergers adorant l'Enfant Jésus ; de chaque côté : Sainte Félicité et Sainte Ursule.
—	308	Triptyque. Au centre : La Vierge, saint Joseph et un berger adorant l'Enfant Jésus ; de chaque côté : la Salutation angélique.
—	309	L'Adoration des Bergers.
—	310	Prédication de la Croisade par saint Bernard.
—	311-312	Saint Pierre et Saint Paul.
—	313-314	Saint Séverin et Saint Jean.
—	315	Un Saint tenant en main les clous de la croix.
—	316	Un Saint tenant en main le marteau et les tenailles.
—	317	L'Ascension.
—	318	Saint Cyprien, évêque d'Antioche.
—	319	Saint Anno, évêque.
—	320	Saint Agilolf, évêque de Cologne.
—	321	La Présentation de la Vierge au Temple.
—	322-323	Sainte Catherine d'Alexandrie en présence de l'empereur Maxence, et Sainte Catherine en prières ayant à côté d'elle la roue instrument de son supplice.
—	324	Le Christ devant Hérode.
—	325	Saint Géréon.
—	326	Le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean à ses pieds.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Ancienne École de Cologne (de 1490 à 1520)	327	Saint Anno, saint Ursule et saint Pierre le Martyr.
—	328	Les Trois Rois Mages.
—	329	Saint Séverin et saint André.
—	330	Sainte Cécile et saint Anno.
—	331	Le Christ est montré au peuple.
—	332-333	L'Annonciation (grisaille).
—	334-335	L'Annonciation (idem).
—	336	Une Sainte abbesse.
—	337	Saint Martin.
—	338-339	Sainte Christine et Saint Barthélemy.
—	340	L'Ensevelissement du Christ.
—	341	Saints et Saintes.
—	342-343	Triptyque. Au centre : Deux religieuses portant les emblèmes de la vie monacale : de chaque côté : le Christ déposé de la croix et le Martyre des frères Macchabées en présence de leur mère.
—	344	Deux volets : sur l'un desquels est représenté un sujet inconnu ; sur l'autre, Allégorie : Sainte Sophie ou la Sagesse voit ses trois filles (la Foi, l'Espérance et la Charité) livrées aux bourreaux.
—	345	Saint Laurent distribuant des aumônes.
—	346	Saint Laurent devant ses juges.
—	347	Le Martyre de sainte Catherine.
—	348-349	L'Annonciation.
—	350	Triptyque. Au centre : l'Adoration des Mages ; de chaque côté : l'Adoration des Bergers et la Circoncision.
—	351	Triptyque. Au centre : Le Christ déposé de la croix. De chaque côté : Sainte Catherine et Sainte Barbe.
—	352	L'Annonciation.
—	353	Portrait d'homme.
Arthois (École de Jacques d')	929-930	Paysages.
Asselyn, Jean.	653	Cavalier devant la porte d'un maréchal ferrant.
Backhuysen, Ludolf.	659	Marine.
Bartoli (attribués à Domenico)	772	Les Apôtres Jacob et Pierre.
—	773	Les Apôtres André et Jean.
Bassano (copie d'après Jacopo)	828	Le pauvre Lazare assis à la table du riche.
—	829	Le Couronnement d'épines.
Beckenkamp, Caspar-Bénédict.	496	Portrait du chanoine Hardy.
—	497	Portrait du peintre.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Beckenkamp, Caspar-Bénédict.	498-505	Quatorze petits portraits.
Bega, Cornelius.	656	Une Vieille Femme tenant à la main une quenouille cause avec un boucher.
Berna da Siena (attribué à)	768	L'Adoration des Mages.
Bologne (École de).	850	La Sainte Famille.
Bordone, Pâris.	* 811 *a*	Bethsabée. (Voir page 50.)
Bosch, Balthasar van den	674	L'Atelier d'un sculpteur.
—	675	L'Atelier d'un peintre.
Bourdon (attribué à Sébastien)	902	La Sainte Famille.
Bramer, Léonard.	*	Portrait d'homme. (Voir page 61.)
Braun, Augustin.	465	Martyre de sainte Fébronie.
—	466-467	Deux Prêtres avec leurs patrons.
Brueghel, Ambroise.	668	Les Cinq Mystères du rosaire encadrés dans des guirlandes de fleurs.
—	669	Sainte Anne, au milieu d'une guirlande de fleurs.
Brueghel, Jean (dit de Velours)	610	Le Portement de croix.
Brekelemkam, Quirin van	* 673 *a*	Une Cuisinière écaillant un poisson. (Voir page 62.)
Brouwer, Adrian.	651	L'Opération.
—	652	Un Vieux Paysan.
Bruyn. Barthélemy De	* 356	Portrait d'Arnold von Browiller. (Voir page 49.)
—	357	L'Adoration des Mages.
—	358	Sainte Ursule.
—	359	Portrait d'une femme âgée, peint en 1538.
—	360	Un Prêtre à genoux.
—	361	Portrait d'une femme tenant un œillet à la main.
—	362	Portrait d'homme, de la famille Salzbourg.
—	363	Portrait d'une dame, de la famille Salzbourg.
—	* 364	Portrait d'homme (Voir page 49).
—	* 365-368	Portraits de femmes. (Voir page 49.)
—	369	Portrait du P. Laurent Surius, de l'ordre des Chartreux.
—	370-371	Portrait d'homme.
—	371 *a*	Portrait de Goeddert Hittorp, bourgmestre de Cologne.
—	372	Portrait d'homme.
—	373	Portrait de femme.
—	374	Portrait d'une dame de la famille de Quesdemberg.
—	375	La Vierge tenant l'Enfant Jésus s'enlève dans le ciel, postée sur le croissant de la lune.
—	376	Saint Étienne.
—	377-378	Saint Vital et Saint Luc peints sur le revers des tableaux précédents.
—	379	L'Ensevelissement du Christ.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Bruyn, Barthélemy De	380	Portrait d'un jeune homme.
Bruyn (École de Barthélemy De)	381-383	Portrait.
—	384	Triptyque. Au centre : Madeleine embrassant les pieds du Christ; de chaque côté : la Lapidation de saint Étienne et la Résurrection de Lazare.
—	387	Triptyque. Au centre : la Résurrection du Christ; de chaque côté : Saint Georges et Sainte Anne.
—	388	Le Calvaire.
—	389	La Flagellation.
—	390	Le Calvaire.
—	391	Saint Jean et sainte Madeleine.
—	392-393	Deux sujets inconnus, dont l'un se rapporte à l'Invention de la croix.
—	394	Saint Anno.
—	395	Triptyque. Au centre : l'Adoration de l'Enfant Jésus ; de chaque côté : Saint Arnold et Sainte Hélène.
—	396	Portrait d'homme.
—	397	Portrait de femme.
—	398	Portrait d'un homme et de sa femme.
—	399	Huit scènes de la Passion.
—	400	Translation des restes de Ste Ursule par S. Cunibert.
—	401	Portrait d'un évêque.
—	402	Sainte Marguerite.
—	403	Un Vieillard en prières.
—	404	Deux Femmes âgées et trois jeunes filles à genoux.
—	405-406	Le Bourgmestre Gail avec sa femme et son fils.
—	407-414	Portraits d'hommes et de femmes inconnus.
—	415	Portrait de Martin Smellius.
—	416-417	Portraits d'hommes.
—	418	Portrait d'un bourgmestre de Cologne.
—	419	Portrait de Peter von Heimbach, bourgmestre de Cologne.
—	420-441	Portraits d'hommes et de femmes inconnus.
—	442	La Circoncision de saint Jean.
—	443	Sujet inconnu.
—	444	La Sainte Famille.
—	445	Dieu le Père est adoré dans sa gloire par des saints et des saintes martyrs.
Buonamico (attribué à Buffalmacco)	738	Le Calvaire.
Burgkmaier (attribué à Hans)	533	Quatre Apôtres.
Byzantine (École)	28	Sainte Marguerite.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Byzantine (École)	29	Le Christ sur la croix et de chaque côté la Vierge et saint Jean.
Byzantine (Copies de l'École)	1-27	Suite d'aquarelles d'après d'anciennes peintures de l'École byzantine provenant des églises de Cologne ou des environs.
Calcar (attribué à Jean).	825	Portrait d'homme.
Carrache (Copie d'après Annibal)	830	Le Christ déposé de la croix.
Carrache (École des)	838	Le Sauveur du monde.
—	839	La Vierge Marie.
—	840	Homère et Achille.
Caris, Jean-Wilhelm.	511	Portrait de Wallraf.
Cavallini (attribué à Pietro)	739	Le Calvaire.
Cawenbergh, Christian.	470	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
Ceulen, Janssen van	*	Deux portraits. (Voir page 60.)
Champaigne, Philippe de	* 901	Portrait d'Eberhard Jabach. (Voir page 55.)
Cima da Conegliano (École de)	781	La Sainte Famille.
—	782	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
Corrège (Copie du)	824	Le Mariage mystique de sainte Catherine.
Cranach, Lucas dit le vieux.	* 534	Sainte Madeleine. (Voir page 50.)
—	* 535	Jésus sauveur du monde. (Voir page 50.)
Cranach (École de)	536	La Sainte Famille.
—	536 *a*	Judith.
—	537	Les Princes de Saxe : Frédéric le Sage et Jean le Constant.
—	538	Sainte Catherine.
—	539	Saint Georges.
Crayer, Gaspard de	626 *a*	Tête d'étude pour un saint Pierre.
Cuylenburg, Abraham van	665	Diane et ses nymphes.
Cuylenburg (École de)	666	Bethsabée.
—	667	Jeunes Filles au bord d'un fleuve.
Cuyp, Albert.	646	Joueurs de cartes.
—	647	Vaches au repos.
Cuyp, Jacob Gerritsz.	* 652 *a*	Jeunes Enfants jouant avec un agneau. (Voir page 60.)
—	* 652 *b*	Portrait d'homme. (Voir page 60.)
—	652 *c*	Portrait d'homme.
David, Jacques-Louis.	941	Périclès auprès du cadavre de son fils.
Does, Simon van der	1072	Paysage avec figures et animaux.
Domenico d'Ascanio.	776	La Vierge et l'Enfant Jésus.
Dominicain (copie d'après le)	832	Suzanne au bain.
Duccio di Buoninsegna (attribué à)	751-752	Les Apôtres saint Pierre et saint Paul.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Duccio di Buoninsegna (attribué à)	785	Triptyque. Au centre : la Vierge avec l'Enfant Jésus; de chaque côté, des scènes tirées de l'Évangile.
Dürer, Albert.	* 522	Un Joueur de tambour et un fifre. (Voir page 50.)
—	* 523	La Vierge avec l'Enfant Jésus. (Voir page 50.)
Dürer (École de)	524	L'Ange Gabriel.
—	525	L'Apôtre saint Jean.
—	526	Saint Jean-Baptiste.
—	527	Saint Christophe.
—	528	Portrait d'homme.
—	529	Portrait de femme.
Dyck, Antoine Van	* 624	Portrait d'Eberhard Jabach. (Voir page 55.)
—	* 624 *a*	Quatre Têtes d'étude d'après un nègre. (Voir page 55.)
Dyck (Copies d'après Van)	625	Saint Sébastien.
—	626	La Vierge et l'Enfant Jésus.
Eeckout, G. Van	*	Esther et Assuérus. (Voir page 61.)
Ermels, Jean-Franz.	480	Paysage.
Everdingen, Aldert Van	* 657	Un Torrent. (Voir page 63)
Eyck (École des Van)	567	La Tête de saint Jean-Baptiste.
—	568	La Déposition de la Croix.
—	569	Portrait d'homme.
—	570	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	571	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	572	La Vierge et l'Enfant Jésus.
Fabritius, Carl.	* 654 *a*	Portrait d'homme. (Voir page 61.)
Floris (École de Franz)	598	Adoration de l'Enfant Jésus.
—	607	Le Portement de croix.
Francia, Giacomo.	* 800 *a*	La Vierge et l'Enfant Jésus. (Voir page 50.)
Franchoys, Pierre.	648	Portrait d'homme.
Française (École)	907	Vulcain et Vénus.
—	908	L'Amour sacré et l'Amour profane.
—	910	Allégorie : Le Temps découvre la Vérité.
Franconie (École de)	540	L'Assomption.
—	541-542	Saint Érasme, et au revers du panneau, Sainte Ursule.
—	543	Tentation de saint Antoine.
—	544	Le Christ au jardin des Oliviers.
—	545	Le Christ et la femme adultère.
Fungai (attribué à Bernardino)	777	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
Furini (attribués à Francesco)	858	David.
—	859	Judith.
Gaddi (École d'Angelo)	786-787	Saint Jérôme et un autre saint.
Gentile da Fabriano (École de)	793	La Vierge et l'Enfant Jésus.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Giordano (attribués à Luca)	846	La Glorification de sainte Catherine.
—	847	Un Astronome.
—	848	Portrait d'un prêtre.
Giotto (École de)	755	Marie et l'Enfant Jésus entourés de saints.
—	756	Quatre Scènes de la Passion.
—	757	Quatre Scènes de la Passion.
—	758	L'Apôtre saint Jacques.
—	759	L'Apôtre saint Philippe.
—	760	Jésus est fait prisonnier.
—	761	La Résurrection.
—	762	La Descente aux Enfers.
Glauber, Jean, dit Polidor.	658	Paysage.
Goltzius, Geldorp.	451	Le Christ mourant sur la croix.
—	452	Sainte Madeleine.
—	453	Tête d'étude.
—	454	Portrait d'homme.
—	455	Portrait d'Elisabeth von Steinroth.
—	456	Portrait de l'imprimeur colonais Antoine Quental.
—	456 *a*-461	Portraits.
Goltzius (École de Geldorp)	462-463	Portraits d'un homme et de sa femme.
—	464	La Vierge et l'Enfant Jésus.
Gothique (École)	30	La Crucifixion.
—	31-32	Saint Jean et Saint Paul.
—	33	L'Annonciation.
—	34	La Présentation au Temple.
—	35	Scènes de la vie du Christ.
—	36-37-38	Scènes tirées de l'Évangile.
—	39	Le Christ et la Rédemption.
Gozzoli (attribué à Benozzo)	774	La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saints.
Grein, Caspar-Arnold.	509	Fleurs et Fruits.
Greiss, Andréas.	481	Paysage montagneux avec une ruine.
Guercino da Cento (Copies d'après)	834	Hérodiade.
—	835	Un Enfant aveugle.
—	836-837	Deux Têtes d'étude pour des figures d'Apôtres.
Habelius, Johan.	484	Deux Preneurs de rats.
Hambach, Johan-Michael.	482-483	Nature morte.
Heemskerk (attribués à Martin van)	578	L'Adoration des Mages.
—	579	La Vierge et l'Enfant Jésus.
Heemskerk (École de Martin van)	580	L'Adoration des Mages.
—	588	La Vierge allaitant l'Enfant Jésus.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Herregoud, Heinrich.	477	La Sainte Trinité.
Herrera, Francesco.	941 a	Saint Pierre renie le Christ.
Hoffmann, Joseph.	510	Diane et ses nymphes.
Holbein (École de Hans)	554	La Nativité.
—	555	Saint Bernard.
—	556	Le Triomphe de l'Amour.
—	557	Le Triomphe du Temps.
—	558	Le Portement de croix.
—	558 a	Jésus succombant sous la croix.
Hondecœter, Melchior d'	655	Intérieur d'une basse-cour.
Honthorst, Gerhard.	632	L'Annonciation aux bergers.
—	632 a	Le Concert à table.
Huysmans, Cornelis.	662-664	Trois Paysages.
Inconnus (École de Franconie), de 1440 à 1480.	513	La Vierge et saint Joseph en prières devant l'Enfant Jésus.
—	514	L'Adoration des Mages.
—	515	La Mort de la Vierge.
—	516	Saint Georges combattant le dragon.
—	517	L'Entrée à Jérusalem.
—	518	La Pentecôte.
—	519	Saint Jean-Baptiste.
—	520	Sainte Catherine.
Inconnus.	675 a-730	Tableaux de maîtres inconnus des écoles flamande et hollandaise.
—	841-843-855-	Tableaux de maîtres inconnus de l'École italienne.
—	866 et 876-899	
—	935-939	Tableaux de maîtres inconnus de l'École française.
—	559-565	Tableaux de maîtres inconnus, probablement de l'École westphalienne.
Innocenzio da Imola (attribué à)	801	La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.
Janssens, Abraham.	627	Sainte Cécile..
—	628	Le Sauveur du monde.
—	629	Les Pères de l'Église latine.
—	1073	L'Ensevelissement du Christ.
Jerrigh, E.	446	L'Annonciation.
Jordaens, Jacques.	* 633	Prométhée. (Voir page 56.)
—	634	Neptune.
—	* 634 a et 634 b	Portrait d'homme et portrait de femme [pendants]. (Voir page 56.)
—	635-636	Têtes d'étude.
Kessel, Hieronimus van	469	Portrait d'homme.
Kierings, Alexandre.	639	Paysage.
—	640	Paysage montagneux.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Kierings, Alexandre.	641	Chasseurs dans une forêt.
Klaphauer, Johann-Georg.	471	Portrait.
Koninck, Salomon.	* 652 1/2	Vocation de saint Mathieu. (Voir page 61.)
Lairesse (attribué à Gérard de)	906	Bacchanale.
Lantara (attribué à)	931	Paysage.
Lebrun (Copies d'après)	903	L'Érection de la croix.
—	904	Triomphe d'Alexandre le Grand.
—	905	L'Enlèvement des Sabines.
Léonardo da Vinci (Copie d'après)	797	Portrait de femme.
Lievens, Jan.	649	Portrait d'un vieillard.
Lippo Memmi.	741-750	Dix Apôtres.
Lombard (Copie d'après Lambert)	573	L'Ensevelissement du Christ.
Lorenzo da Siena.	737	Sainte Marguerite.
Luini (Copies d'après Bernardino)	798-799	La Vierge et l'Enfant Jésus.
Mabuse Johann (École de).	582	La Sainte Famille.
—	596	La Vierge et l'Enfant Jésus.
Maître de l'autel de Saint-Thomas.	* 205	Triptyque. Au centre : le Christ montrant ses plaies à saint Thomas ; de chaque côté : la Vierge avec saint Jean et saint Hippolyte. Les revers des deux volets représentent sainte Symphorose et sainte Félicité, peintes en grisaille. (Voir page 45.)
—	* 206	Triptyque de l'autel de la Sainte-Croix. Au centre : le Calvaire ; de chaque côté : Saint Jean-Baptiste avec sainte Cécile, et Sainte Agnès avec saint Alexis. Les revers des deux volets représentent saint Pierre et saint Paul, peints en grisaille. (Voir page 45.)
Maître de la Mort de Marie.	* 207	Triptyque. Au centre : la Mort de la Vierge ; de chaque côté : des seigneurs et des dames de la famille de Hacqueney avec leurs patrons. Les revers des deux volets représentent la Vierge avec saint Christophe, et saint Sébastien avec saint Roch, peints en grisaille. (Voir page 46).
Maître de la Passion de Lyversberg.	* 151-158	Huit Panneaux représentant des scènes de la Passion. (Voir page 44.)
Maître Stephan Lothner.	* 118	La Vierge sous un berceau de rosiers. (Voir pages 26 et 27).
—	* 119-120	Volets d'un Triptyque représentant des saints et saintes. (Voir page 22.)
—	121	Le Jugement dernier. (Voir page 23.)

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Maître Stephan Lothner (École de)	122	La Flagellation.
—	123	La Mise au tombeau.
—	* 124	Sainte Ursule. (Voir page 22.)
—	125-127	Triptyque. Au centre : l'Adoration des Mages ; de chaque côté Sainte Ursule et Saint Géréon.
—	128	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	129-131	Triptyque. Au centre : Martyre de saint Érasme ; de chaque côté : la Vierge avec saint Jean l'Évangéliste, et Saint Barthélemy avec un évêque.
—	132-146	Légende de sainte Ursule.
Maître Wilhelm.	* 40	Triptyque. Au centre : la Vierge et l'Enfant Jésus ; de chaque côté : Sainte Catherine d'Alexandrie et Sainte Barbe. (Voir page **20.**)
—	* 41	Le Christ sur la croix, entouré de la Vierge et des apôtres. (Voir page 20.)
Maître Wilhelm (École de)	42	Le Calvaire.
—	43	Le Christ sur la croix, entouré de saints et de saintes.
—	44-45	Le Calvaire.
—	46	La Flagellation.
—	47	Le Portement de croix.
—	48	L'Ascension.
—	49	La Descente du Saint-Esprit.
—	50-62	Scènes de la Passion.
—	62-63	Deux Apôtres.
—	64	La Descente de croix.
—	65	Sainte Élisabeth.
—	66	Une Mise au tombeau.
—	67	Saint Étienne, saint Laurent, saint Ægidius et saint Nicolas.
—	* 68-69	Le Christ sur la croix, entouré de saints, de saintes et de donateurs. (Voir page 18.)
—	* 70	L'Annonciation. (Voir page 18.)
—	* 71	La Vierge et sainte Élisabeth. (Voir page 18.)
—	72	Saint Jean-Baptiste, sainte Catherine, saint Georges et sainte Marguerite.
—	73	La Mort de la Vierge.
—	74	Le Christ au jardin des Oliviers.
—	75	Le Christ devant Pilate.
—	76	Le Christ descendu de la croix.
—	77	Le Jugement dernier.
—	78-79	L'Annonciation.
—	80	Saint Laurent et saint Étienne.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Maître Wilhelm (École de)	81	Le Christ sur la croix, avec la Vierge et saint Jean à ses côtés.
—	82	Deux Rois Mages avec leurs présents.
—	83	Le Christ sur la croix, avec la Vierge, saint Jean et des donateurs à genoux.
—	84	Le Prophète Ésaïe.
—	85-90	Scènes de la Passion.
—	90 *a*	Quatre Scènes de la vie de Jésus.
—	91	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
—	92	Le Christ sur la croix; à ses côtés la Vierge et saint Jean.
—	93	L'Adoration des Rois Mages.
—	94	Saint François d'Assise.
—	95	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
—	96	Trente Scènes tirées de la vie de Jésus.
—	96 *a*	Douze Scènes tirées des Évangiles.
—	96 *b*	Triptyque avec des Scènes tirées de la vie de Jésus et de la Vierge.
—	97	Martyre des dix mille Saints.
—	98	Sainte Véronique.
—	99	Légende de sainte Ursule.
—	100	Saint Pierre et saint André.
—	101-104	L'Annonciation et, de chaque côté, Saint Agilolf et Saint Anno.
—	* 105	Le Christ sur la croix ; à ses côtés, la Vierge et saint Jean. (Voir page 14.)
—	106	La Vierge avec l'Enfant Jésus, entourés de Saints et de Saintes.
—	107	Les Saints Enfants composant la famille du Christ.
—	108-110	Triptyque. Au centre : l'Adoration des Mages; de chaque côté : la Nativité et le Christ en croix.
—	111-112	Triptyque. Au centre : l'Adoration des Mages; de chaque côté : Marie-Madeleine versant des parfums sur la tête et les pieds du Christ.
—	* 113	Scènes de la vie de saint Antoine. (Voir page 15.)
—	114	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
—	115	Ecce homo et les Stigmates de saint François.
—	116-117	L'Annonciation.
Manskirch, Bernhard.	487-488	Paysages.
Marco di Montepulciano (attribué à)	764	Une Sainte tenant une palme à la main.
Matteo da Gualdo (attribué a)	775	La Vierge avec l'Enfant Jésus, entourés de saints et de saintes.
Mengelberg, Egidius.	512	Portrait de Fr. Wallraf.
Metsys (École de Jean)	589	La Mise au tombeau.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Metz, Johan-Martin.	506	Fleurs et fruits.
—	507	Nature morte.
—	508	Fruits.
Mierevelt, Michel.	* 608	Portrait de femme. (Voir page 59.)
Momper, Jodocus de	638	Paysage.
Moreelse, Paul.	* 611	Portrait de femme. (Voir page 59.)
—	612	Portrait d'homme.
—	613	Portrait d'homme.
—	614	Portrait d'une jeune femme.
Moreelse (École de Paul)	615	Portrait d'une jeune dame de la famille Jabach.
Neefs, Peter.	609	Intérieur d'une Église gothique.
Neroni, Bartolommeo.	784 *a*	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
Orley (École de Bernard van)	585	Les Membres de la Sainte Famille.
—	586	Saint Nicolas.
—	587	La Nativité.
Ostade, Adrien van	654	Deux Paysans et une femme dans un cabaret.
Patenier (attribués à Joachim)	546	La Messe de saint Grégoire.
—	547	Sainte Anne et la Vierge.
—	548	Le Christ et les petits enfants.
—	549	Le Christ devant Caïphe.
—	550	La Descente du Saint-Esprit.
Perugino, Pietro.	780	Saint Jérôme.
Peters, Anton de	489	Portrait de Wallraf dans sa jeunesse.
—	490	La Joueuse de cithare.
—	491	Une Jeune Fille dans un jardin.
—	492	Un Jeune Ménage caressant son enfant.
—	493	Allégorie.
—	494	La Rixe.
—	495	Mort de Sénèque.
Poel, Egbert von der	672	Fête nocturne.
—	673	Scène d'intérieur.
Pottgiesser, Johann Wilhelm.	472	Agar.
—	473	Portrait d'homme.
—	474	Portrait de femme.
—	474 *a*	Alexandre le Grand et Diogène.
Poussin (École du)	916-919	Paysages.
Procaccini (École de César)	842	La Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean.
Raibolini, Francesco.	800	Madone avec l'Enfant Jésus.
Raphael Sanzio (Copies d'après)	802-804 *d*	Sept figures d'apôtres.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Raphael Sanzio (Copies d'après)	805	La Madone de la Casa Colonna.
—	806	La Madone de Lorette.
Raphael Sanzio (École de)	783	Étude de tête.
—	819	Le Christ au jardin des Oliviers.
—	820	Bacchanale.
—	821	L'Adoration des bergers.
—	822	L'Adoration des Mages.
—	823	Bacchus dans l'île de Naxos.
Razzi, Antonio.	784	Sainte Claire.
—	803	Sainte Catherine d'Alexandrie.
Reni Guido (Copies d'après)	831	La Charité romaine.
—	833	Saint Sébastien.
Ribera, Giuseppe	1071	Tête de vieillard.
Ricci, Camillo.	1070	Adam et Ève.
Rigaud, Hyacinthe.	* 909	Portrait d'Eberhard Jabach. (Voir page 55).
Rosa (École de Salvator)	872-873	Paysages.
Rosendal, Nicolas.	670	Suzanne devant ses juges.
Rubens, Pierre-Paul.	* 617	Les Stigmates de saint François. (Voir page 53.)
—	* 618	La Sainte Famille. (Voir page 54.)
—	619	Hercule et l'Hydre de Lerne
—	620	Portrait d'une jeune fille.
Rubens (École de Pierre-Paul)	621	Chasse au rhinocéros et au crocodile.
—	622	Tête d'étude.
—	623	Portrait de l'archiduc Albert.
—	1074	Atalante et Méléagre.
Ryckaert, David.	*	Un Savetier et sa femme. (Voir page 62.)
Sasso Ferrato (École de)	845	La Vierge allaitant l'Enfant Jésus.
Schalcken, Gottfried.	*660	Sainte Marie-Madeleine.
Schaeufelein, Hans.	530	La Mort de la Vierge.
—	531-532	Les Apôtres, saint Thomas et saint Jacques le Majeur.
Schmitz, Johann-Jakob.	485	Portrait de la femme du peintre.
—	486	Portrait d'un religieux.
Schoreel (École de Johann)	576	Le Calvaire.
—	593-594	Sainte Madeleine et sainte Véronique.
—	595	Le Christ sur la Croix, entouré de la Vierge, de saint Jean et de donateurs à genoux.
—	600	Le Calvaire.
—	601	Le Déluge.
—	602	La Cène.
Schüt, Cornelis.	631	La Résurrection.
Sébastien del Piombo (attribué à)	807	La Sainte Famille.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Sébastien del Piombo (attribué à)	818	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
Seghers, Gerhard.	644	La Vierge entourée d'anges remet le scapulaire au prieur des Carmes.
Simone di Martino (attribué à)	740	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
Simone di Martino (École de)	765-766	Saint Jean-Baptiste et les apôtres saint Pierre, saint Paul et saint Jacques.
Solario (attribué à Antonio)	788-792	Tableau d'autel en cinq panneaux : 1° le Christ apparaissant à saint François d'Assise. 2° Saint Didacus. 3° Saint Bernard de Sienne. 4° Saint François d'Assise et saint Pierre le Martyr. 5° Saint Accursius.
Squarcione (École de Francesco)	796	Sujet inconnu.
Stevens, Anton Palamedes.	645	Joyeuse Compagnie.
—	645 *a*	Portrait d'homme.
—	645 *b*	Portrait de femme. (Pendants.)
Taddeo di Bartoli (École de)	767	Le Christ bénissant le monde.
—	768	Triptyque. Au centre : la Vierge tenant l'Enfant Jésus ; de chaque côté : les Apôtres saint Pierre et saint Paul.
—	769-770	1° Le Christ tenant d'une main l'Évangile, bénit le monde de son autre main. 2° L'Ange Gabriel. (Fragments de deux tableaux.)
—	771	Le Calvaire.
Teniers, David.	* 642	Un Vieux Ménage. (Voir page 58.)
—	642 *a*	La Tentation de saint Antoine.
Terbruggen, Heinrich.	630	Sujet inconnu.
Tiberio di Assisi (attribué à)	778-779	Deux Saintes.
Tintoretto, Jacopo Robusti.	816	Portrait d'un moine.
—	817	Ovide et Corinne.
Tiziano, Vecellio.	809	Portrait d'un cardinal.
—	810	La Vierge avec l'Enfant Jésus, entourés de saints et de donateurs.
Tiziano (École de)	811	Le Triomphe du Christ.
Tol, Dominique van	671	Un Buveur assis devant une fenêtre.
Toussyn, Johann.	479	Paysage.
Tulden, Théodore van	650	La Continence de Scipion.
Uchtervelt, Jacob van	661	Deux Musiciens devant une porte.
Ugolino di Preti (attribués à)	731	Le Sauveur du monde.
—	732	Quatre Anges chantant.
—	733	Saint Jean l'Évangéliste.

NOMS DES PEINTRES	NUMÉROS DU LIVRET	DÉSIGNATION DES SUJETS
Ugolino di Preti (attribués à)	734	Saint Pierre.
—	735	Saint Paul.
—	736	Saint Jean-Baptiste.
Utrecht, Adrien van	643	Nature morte.
Valentin, Moyse.	852 *a*	David portant la tête de Goliath.
Valentin (École de)	853	Joseph devant Pharaon.
—	854	Joueur de dés.
Vénitienne (École)	826-827	Portraits d'homme.
Venius, Otto.	* 616	Tableau allégorique. (Voir page 53.)
Vernet, Joseph.	940	La Tempête.
Veronese, Paolo Caliari.	* 812-813	Quatre Têtes d'étude. (Voir page 50.)
Veronese (Copies d'après)	814	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	815	L'Adoration des Mages.
Vinckebooms, David.	637	Paysage, avec l'apparition du Christ à Madeleine.
Vivarini (attribué à Antonio)	794-795	Saint Jean-Baptiste et sainte Agnès.
Vriendt, Frans de	478	Portrait d'un religieux.
Wohlgemuth, Michael.	521	La Mort de la Vierge.
Worms, Anton von	354	Le Christ sur la croix, entouré de la Vierge, de saints et de donateurs.
—	355	Le Baiser de Judas.
Wynants, Jan.	644 *a*	Le Retour de la chasse.

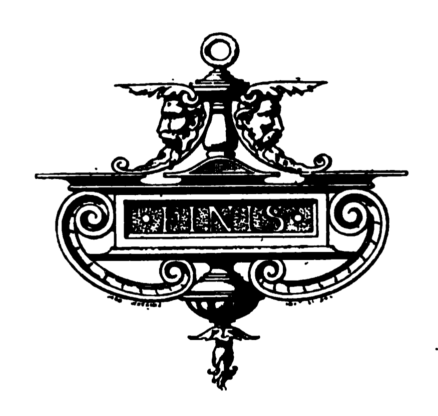




TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES

TABLES



LIBRAIRIE DE L'ART

33, Avenue de l'Opéra, Paris

J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

Extrait du Catalogue

PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

DIXIÈME ANNÉE **L'ART** DIXIÈME ANNÉE

REVUE BI-MENSUELLE ILLUSTRÉE

Direction générale et Rédaction en chef : M. Eugène VÉRON
Direction artistique : M. Léon GAUCHEREL

L'ART paraît le 1er et le 15 de chaque mois, en livraisons de 20 pages tirées sur papier teinté in-4° grand colombier et illustrées de nombreuses gravures. Chaque livraison est accompagnée d'une *eau-forte* de grande dimension et d'une gravure hors texte.

L'ART forme deux somptueux volumes par an, de 300 pages environ.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

FRANCE ET ALGÉRIE : UN AN, **60** FR. ; SIX MOIS, **30** FR.
PAYS DE L'UNION POSTALE : UN AN, **70** FR. ; SIX MOIS, **35** FR.

Un Numéro : 2 fr. 50.

LE COURRIER DE L'ART

Chronique Hebdomadaire des Ateliers,
des Musées, des Expositions, des Ventes publiques, etc.

PARAISSANT TOUS LES JEUDIS

En livraisons de 12 pages in-8° grand colombier

France et Colonies : Un An, 12 fr.
Pays de l'Union postale : Un An, 14 fr.

Un numéro : **25** *cent.*

Le COURRIER DE L'ART est servi gratuitement aux Abonnés de L'ART.

On s'abonne sans frais, dans tous les bureaux de poste, à L'ART et au COURRIER DE L'ART

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'ART
33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

L'ART ORNEMENTAL

PARAISSANT TOUS LES SAMEDIS
Sous la Direction de ***M. G. DARGENTY***

Le but que se propose le journal **L'Art Ornemental** est de procurer, pour un prix insignifiant, à toutes les industries d'art des modèles qu'elles ne peuvent trouver ailleurs, et de leur constituer une collection unique qui deviendra une source inépuisable de renseignements à consulter.

Un An : 5 fr. — Six Mois : 2 fr. 50. — *Un numéro :* **10** *centimes.*

ON S'ABONNE SANS FRAIS DANS TOUS LES BUREAUX DE POSTE

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

Conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée à l'École Nationale des Beaux-Arts

PREMIÈRE SÉRIE. — VOLUMES IN-4°

I. **Eugène MÜNTZ**, conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée à l'École nationale des Beaux-Arts. — *Les Précurseurs de la Renaissance.* Un volume de 256 pages, orné de 80 gravures. Prix : broché, **20** fr.; relié, **25** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

II. **Edmond BONNAFFÉ.** — *Les Amateurs de l'ancienne France : le Surintendant Foucquet.* Un magnifique volume illustré, sur beau papier anglais. Il reste encore quelques exemplaires reliés, au prix de **15** fr., et quelques exemplaires sur papier de Hollande, au prix de **25** fr.

III. **DAVILLIER** (Le baron). — *Les Origines de la Porcelaine en Europe. Les Fabriques italiennes du* XVe *au* XVIIe *siècle.* Un volume illustré, sur beau papier. Prix : broché, **20** fr.; relié, **25** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **40** fr.

IV. **Ludovic LALANNE**, sous-bibliothécaire de l'Institut. — *Le Livre de Fortune.* Recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin, d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Prix : broché, **30** fr.; relié, **35** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr. (Edition anglaise, mêmes prix.)

V. **Henri DELABORDE** (Le vicomte), secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. — *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine.* Un volume de 300 pages sur beau papier, orné de 105 gravures dans le texte et 5 planches tirées à part. Prix : broché, **25** fr.; relié, **30** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

VI. **Mark PATTISON** (Mme), auteur de *The Renaissance in France.* — *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres.* Un volume in-4° raisin, avec 36 gravures, dont 4 hors texte. Prix : broché, **30** fr.; relié, **35** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

VII. **J. CAVALLUCCI**, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et **E. MOLINIER**, attaché à la Conservation du Musée du Louvre. — *Les Della Robbia, leur vie et leur œuvre.* Un volume in-4°, avec plus de 100 gravures, et 3 hors texte. Prix : broché, **30** fr.; relié, **35** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'ART
33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

DEUXIÈME SÉRIE. — VOLUMES IN-8°

Eugène MÜNTZ, conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée à l'École nationale des Beaux-Arts. — *Les Historiens et les Critiques de Raphael.* Essai bibliographique, pour servir d'appendice à l'ouvrage de PASSAVANT, avec un choix de documents inédits ou peu connus. Un volume in-8°, tiré à petit nombre, illustré de plusieurs portraits de Raphael. — Edition sur papier ordinaire, **6** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **12** fr.

En vente à la LIBRAIRIE de L'ART et à la LIBRAIRIE HACHETTE et Cie.

ALBUMS D'ÉTRENNES

Jules GOURDAULT. — *Du Nord au Midi; zigzags d'un touriste.* Un magnifique album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et huit eaux-fortes par les meilleurs artistes. Riche reliure à biseaux. Prix : **25** fr.

CHAMPEAUX (DE), inspecteur des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, et **F. ADAM.** — *Paris pittoresque*, avec 10 grandes eaux-fortes originales, par LUCIEN GAUTIER. Un magnifique Album in-4° grand colombier sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte. Prix : relié, plaque spéciale, **25** fr.

Jules GOURDAULT. — *A travers Venise.* Un magnifique Album in-4° grand colombier sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 13 eaux-fortes par les premiers artistes. Prix : relié, plaque spéciale, **25** fr.

Ernest CHESNEAU. — *Artistes anglais contemporains.* Un magnifique Album in-4° grand colombier sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 13 eaux-fortes par les premiers artistes. D'après les œuvres de L. Alma-Tadema, Edward Burne-Jones, G. H. Boughton, F. Holl, Mark Fisher, R. W. Macbeth, W. Q. Orchardson, G. F. Watts, F. Leighton, etc. Prix : relié, plaque spéciale, **25** fr.

BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

Jean ROUSSEAU. — *Camille Corot.* Suivi d'un appendice par ALFRED ROBAUT. Avec le portrait de Corot et 34 gravures sur bois et dessins reproduisant les œuvres du maître. In-4° écu. Prix : broché, **2** fr. **50**.

BIBLIOTHÈQUE DES MUSÉES

Émile MICHEL. — *Le Musée de Cologne.* Suivi d'un catalogue alphabétique des tableaux de peintres anciens, exposés au Musée de Cologne. Illustré de nombreuses gravures dans le texte. In-4° écu. Prix : broché, **3** fr.

PUBLICATIONS DIVERSES DE LA LIBRAIRIE DE L'ART

Eugène VÉRON. — *La Troisième Invasion* (Juillet 1870 — Mars 1871), avec les eaux-fortes d'après nature, par Auguste LANÇON. — Cet ouvrage comprend deux magnifiques volumes in-folio colombier. — 500 exemplaires numérotés, texte sur papier vélin et eaux-fortes tirées sur papier de Hollande; les deux volumes, **400** fr. 50 exemplaires numérotés, texte sur papier de Hollande et eaux-fortes tirées sur papier du Japon; les deux volumes, **800** fr. Édition populaire : deux volumes in-8°, avec 86 gravures dans le texte et 16 cartes d'après

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'ART
33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

les cuivres du Dépôt de la Guerre : les deux volumes brochés, **20** fr.; reliés toile, **24** fr.; reliés demi-chagrin, **28** fr.

René MÉNARD. — *L'Art en Alsace-Lorraine,* un fort beau volume in-8° grand colombier, texte sur papier vélin. 16 eaux-fortes et 317 illustrations dans le texte ou hors texte. Prix : broché, **40** fr.; relié, **50** fr.

Philippe BURTY. — *Les Eaux-Fortes de Jules de Goncourt.* 200 exemplaires, les eaux-fortes tirées sur papier de Hollande, **100** fr.; 100 exemplaires numérotés, les eaux-fortes tirées sur papier du Japon, **200** fr.

René MÉNARD. — *Entretiens sur la Peinture,* avec traduction anglaise sous la direction de PHILIP GILBERT HAMERTON. Un volume grand in-4°, avec 50 eaux-fortes par les premiers artistes, **75** fr.

Louis LEROY. — *Les Pensionnaires du Louvre.* Un volume sur beau papier in-4° raisin, avec 36 dessins humoristiques par Paul RENOUARD. Prix : broché, **10** fr.; riche reliure à biseaux, **15** fr.

René MÉNARD. — *Histoire artistique du Métal,* ouvrage publié sous les auspices de la Société de propagation des Livres d'art. Un beau volume in-4°, sur papier teinté, avec 10 eaux-fortes et plus de 200 gravures dans le texte. Prix : broché, **25** fr.

Walter ARMSTRONG. — *Alfred Stevens,* a biographical study. Un volume illustré, in-4° colombier, relié en parchemin, **15** fr.

E. E. VIOLLET-LE-DUC. — *La Décoration appliquée aux édifices,* fascicule orné de 21 gravures. Prix : **8** fr.

Le Musée artistique et littéraire, Art, Biographies artistiques, Littérature, Voyages, Nouvelles; six volumes très richement illustrés; chaque volume se vend séparément : broché, **8** fr.; élégamment relié, **11** fr. — Les personnes qui demanderont la collection complète bénéficieront d'un rabais de 10 o/o sur les prix ci-dessus.

DESSINS

D'ALBERT DÜRER

EN FAC-SIMILÉ

PUBLIÉS PAR

FRÉDÉRIC LIPPMAN

Directeur du Cabinet Royal des Estampes de Berlin.

Dessins du Cabinet Royal des Estampes de Berlin. — Dessins appartenant à M. William Mitchell, de Londres. — Dessins appartenant à M. Malcolm de Poltalloch, de Londres. — Dessin appartenant à M. Frédérick Locker, de Londres.

*Ces dessins, au nombre de **99**, sont reproduits avec une rigoureuse fidélité par les procédés les plus perfectionnés.*

SPLENDIDE VOLUME IN-FOLIO SUR VÉLIN EXTRA FORT, CARTONNÉ

PRIX. . . . . **320 Francs**.

Ouvrage tiré à 100 exemplaires numérotés.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.


Publications nouvelles
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART
SOUS LA DIRECTION DE
M. EUGÈNE MÜNTZ
LES DELLA ROBBIA
PAR
J. CAVALLUCCI & E. MOLINIER
Prix : 30 fr.
CLAUDE LORRAIN
PAR
Mme MARK PATTISON
Prix : 30 fr.
BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE
COROT
PAR
ROUSSEAU et A. ROBAUT
Prix : 2 fr. 50